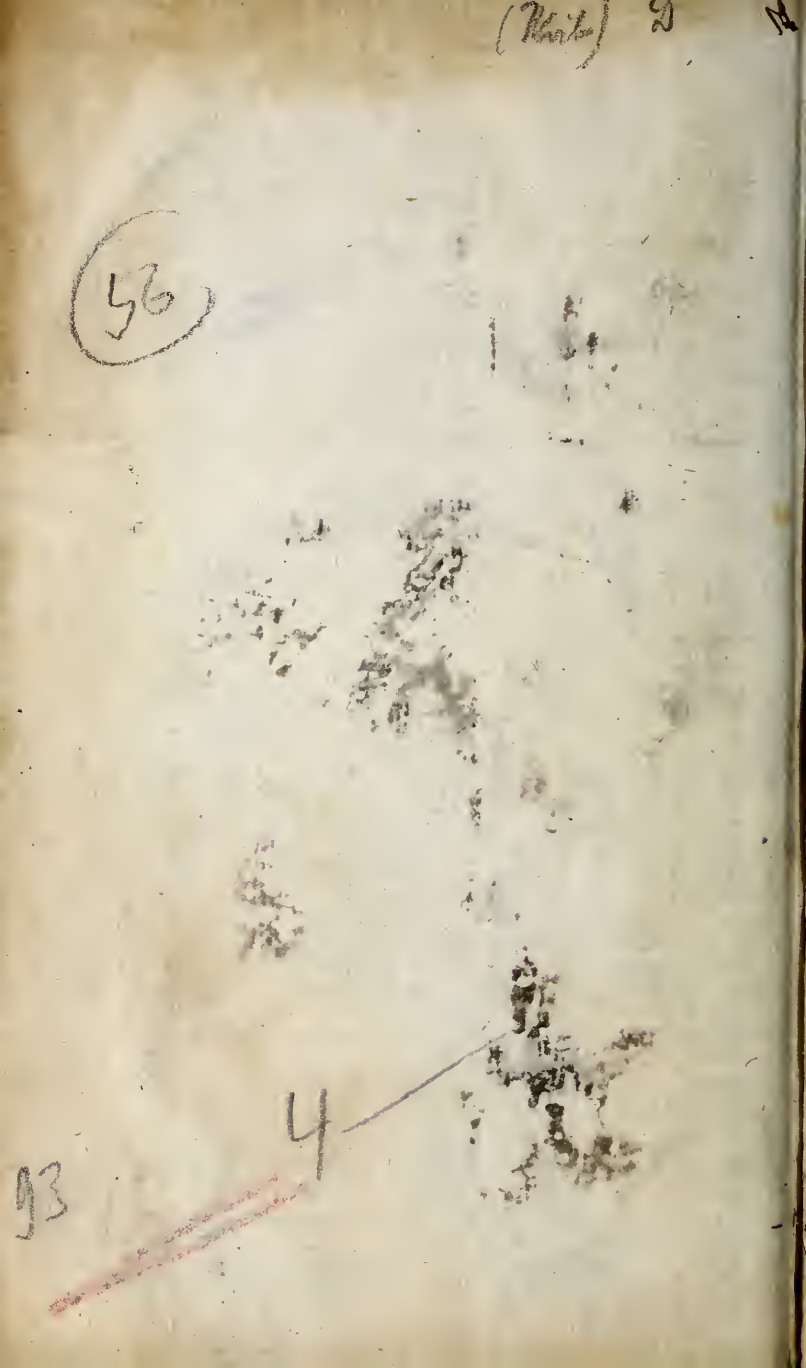
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V780.5
F721m
v.1
MUSIC LIBRARY

This book must not be taken from the Library building.



(Whitby) 2

56

4

93

Musikalisch-kritische

Bibliothek,

von

Johann Nicolaus Forkel.

Erster Band.

— — — — precor *integra*
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec *cithara* carentem.
Hor. Od. XXXI. L. I.

Gotha,
bey Carl Wilhelm Ettinger. 1778.

Ex Li-
-bris
DAVID
KONING
L'ART C'EST LA VIE LA NATURE C'EST LA MORT

Vorrede.

In unsern Tagen hört man beynahe nichts häufiger, als daß die Tonkunst auf einem Punkt der Vollkommenheit stehe, auf dem sie noch nie gestanden habe. Wenn ich auch nicht geradezu sagen wollte, daß ich dieser Meynung ganz und gar nicht sey, — und vielmehr aus den triftigsten Gründen überzeugt zu seyn glaubte, unsere Tonkunst sey gegenwärtig auf alle Weise in einer solchen Verfassung, von der sich nach und nach ihr gänzlicher Verfall besorgen lasse; so fallen dem Kenner und Musikfreund doch hunderterley Umstände in die Augen, die ihm von selbst eine Wahrheit aufdecken, die ich mich vergeblich zu be-

V780.5 F721m v.1 Music

schönigen oder zu verschweigen bemühen würde. Ich gestehe daher lieber aufrichtig, wie ich über diesen Punkt denke, und um mich vor dem Vorwurf einer unbilligen Tadelsucht zu sichern, der mir, im Fall meine Meynung einigen zu gewagt und unwahrscheinlich vorkommen sollte, gemacht werden könnte, will ich blos einige von den Gründen, die am einleuchtendsten, und zur vollkommenen Bestätigung meiner Behauptung am bequemsten sind, anführen. Der Leser wird dadurch am leichtesten sehen, aus welchem Gesichtspunkt ich musikalische Dinge betrachte, und zugleich auch vorläufig daraus urtheilen können, nach welchen Grundsätzen die Gegenstände dieses musikalischen Werkchens abgehandelt sind, und bey fernerer Fortsetzung abgehandelt werden sollen.

Philosophie, Dichtkunst und beynahe alle schönen Künste und Wissenschaften, sind, wenn wir der Geschichte der vergangenen Zeitalter trauen dürfen, in ihren Vollkommenheiten oder auch Unvollkommenheiten immer in gleichen Schritten gegangen. Da die Philosophie unter dem Zwang der Scholastik seufzete, und in Pedanterey ausgear-

geartet war, sah man die Tonwissenschaft und andere schöne Künste gleichfalls unter einem Wust von scholastischen und pedantisch-steifen Regeln begraben; da sie anfieng, sich von diesen drückenden Zwang loszureissen, und reiner, stärker und männlicher zu werden, nahmen die übrigen Künste an ihrer Seite einen gleichen Schwung; und endlich, da sie von ihrer männlichen Schönheit, ihrer Stärke und ihrem Scharfsinn, zu leeren, schwachen und meistens blos amüsanten Witzeleyen übergieng, — was würde da aus unserer Tonkunst? — Ich brauche zur Beantwortung dieser Frage nichts weiter zu thun, als den Kenner und aufmerksamen Beobachter der Wissenschaften und Künste auf ihre wahre gegenwärtige Verfassung zu weisen, und er wird sich sogleich selbst sagen können, daß, sobald Ernst und Würde aus einer Wissenschaft oder Kunst vertrieben, und leeres witzelndes Spielwerk an ihre Stelle gesetzt ist, auch ihr wahres Wesen, das wahre Merkmaal ihrer Vollkommenheit dahin sey.

Die erste Hälfte unsers gegenwärtigen Jahrhunderts hindurch, war die Tonkunst unstreitig in allen Betracht in ihrer schönsten und männlichsten

Reife. Ernst, Würde, Größe und Erhabenheit des innern Charakters, — Ordnung und Richtigkeit des grammatischen und rhetorischen Baues, — äußerer glänzender, aber wahrer und passender Vortrag sind Merkmaale ihrer wahren Vollkommenheit, und insgesammt lassen sich diese vortreflichen Eigenschaften der Tonkunst jener glücklichen Zeiten nicht absprechen. Aber, eben dieser glückliche Zeitpunkt ihrer Vollkommenheit, war er nicht zugleich ein Vorbote ihrer Abnahme? Geriethen nicht die Künstler, aus Furcht für bloße Nachahmer gehalten zu werden, bald auf neue und unbetretene Wege? Wendeten sie sich nicht von der schönen Einfalt der Natur ab, welche ihre Vorfahren unwandelbar vor Augen gehabt hatten, und stürzten sie sich nicht, nachdem sie mit vieler Mühe die eine Seite des Parnasses, wenn ich so sagen darf, glücklich erstiegen hatten, auf der andern wieder hinunter?

Es ist wahr, die Theorie der Tonkunst, wenigstens einiger Fächer derselben, ist seit einiger Zeit vortreflich bearbeitet worden; aber, wie mag es kommen, daß Theorie und Praxis so selten miteinander

ander gehen, — daß die Theorie erst anfängt ausgebildet zu werden, wenn die Praxis schon ihrer Ausartung entgegen geht? — z. E. die musikalische Grammatik ist wohl nie richtiger, und mit mehrerer Klarheit auseinander gesetzt und vorgetragen worden, als in unsern Jahren; und doch ist wohl kein Theil der practischen Musik, der dieser vortreflichen Theorie ohngeachtet, jetzt mehr vernachläßigt würde, als eben dieser. Ferner: niemals ist wohl mehr von Größe, vom Erhabenen, vom Schönen, vom Ausdruck eines männlichen und starken Gefühls deklamirt worden als jetzt, und wenn hatten wir wohl weniger Ausdruck des Großen, des Erhabenen, des wahren Schönen, und des männlich-starken Gefühls? Sieht man nicht hieraus, daß gute Theorien, einer guten Ausübung, auf die uns glückliche Umstände, — innerer Antrieb der Kräfte unserer Natur, — und eine mit Aufmerksamkeit und unermüdenden Fleiß fortgesetzte Cultur leiten, natürlicherweise nur nachfolgen und nicht vorhergehen können? — Und ist nicht folglich das wirkliche Daseyn dieser Theorien, eine fernere Bestätigung meiner Behauptung vom Verfall der Musik?

Die Geschichte des Menschen lehrt uns, daß es von jeher sein Loos gewesen ist, in Künsten und Wissenschaften entweder zu steigen oder zu fallen, und nie, wenn er einen gewissen Punkt der Vollkommenheit erreicht hatte, sein Glück unwandelbar eine Zeit hindurch zu genießen. Eine gränzenlose Begierde, sich immer höher zu schwingen, und neue Aussichten für Künste und Wissenschaften zu entdecken, leitete ihn unvermerkt von dem seinen Kräften angemessenen Wege ab, und noch ehe er gewahr wurde, daß er von der wahren Natur abgewichen, und in entfernte Wildnisse der Phantasie gerathen sey, verschwand der gebahnte Pfad, und er war unwiderbringlich von seiner Höhe herunter gesunken. Aber, ob wir gleich aus der Geschichte der meisten Völker sehen, daß sie gewöhnlich diesen Gang genommen, sollte es denn wohl beweisen, daß dies nothwendig das Loos der Menschheit sey? Sollte man nicht vielmehr glauben, es sey der den Menschen eigenen Unachtsamkeit, und hundert andern Umständen die Schuld beyzumessen, daß sie in Künsten und Wissenschaften den wahren Standpunkt so leicht wiederum verlieren, und sich in wilde Gegenden einer zügellosen Phantasie verirren?

Wäre

Wäre es das nothwendige Loos der Menschen, so würden nicht noch von Zeit zu Zeit gewissen auserlesenen Geistern, die erhabenen Vergnügungen der wahren Kunst gleichsam in Verwahrung gegeben worden seyn; — so würden nicht noch hier und da zerstreuete, von dem unheiligen Auge der verderbten und eigensinnigen Menge entfernte kleine Zirkel, eines ächten Glücks freudig genießen, und die Kunst aller Menschen würde zugleich ihrem Untergang entgegen gegangen seyn.

Es muß also Mittel und Wege geben, dem gänzlichen Verfall der Künste Einhalt zu thun, — sie länger auf dem Punkt ihrer Reife zurückzuhalten, und wenigstens zu bewirken, daß sie mit langsamern Schritten ihrem Verfall entgegen gehen. Da ich nicht gedenke, dem Leser weitläuftige Beweise von dem wirklichem Verfall unserer Tonkunst anzuführen, und ihn dadurch lange bey einem Gemälde aufzuhalten, welches ihm nur Gebrechen zeigt; so halte ich es fürs Beste, blos dieser Mittel und Wege, ihrem Verfall einigermaaßen vorzubauen, Erwähnung zu thun, und zu zeigen, daß die Vernachläßsigung dieser Mittel und Wege wirklich Schuld

daran seyn, daß sie nicht mehr auf jenem Punkt der Vollkommenheit stehe, auf welchem sie in der ersten Hälfte unsers gegenwärtigen Jahrhunderts gestanden habe.

Obgleich, wie ich schon bemerkt habe, gute Theorien erst von einer vorhergegangenen guten Praxi abstrahirt werden müssen, — folglich nicht **vorhergehen**, sondern nur **nachfolgen** können, und gleichsam erst **aus dem Bestreben, die Künste nicht von ihrer Reife herunter sinken zu lassen**, entstehen, so hindert doch dies nicht, daß sie nicht auch bisweilen, sobald sie sich auf einem und eben demselben Wege finden, gemeinschaftlich, und Hand in Hand mit einander fortwandeln, und in dieser Vereinigung mit desto größerer Sicherheit zu einem vorgesetzten Ziel gelangen sollten. Eine sorgfältige Bearbeitung der musikalischen Theorie, von der reifen practischen Kunst jener glücklichen Zeiten abstrahirt, ist daher eines von den ersten Mitteln, die Kunst von ihrer Ausartung zurück zu halten, und den Punkt ihrer Reife bleibender und dauerhafter zu machen. Aber, welche Theile oder Fächer unserer Theorie

sind

sind in den letzten Jahren denn vorzüglich bearbeitet worden? Ist es nicht bisher beynahe blos die musikalische Grammatik gewesen, und ist diese nicht unter den übrigen Fächern der musikalischen Theorie grade am unfähigsten, auf Geschmack, Ordnung der Gedanken, wahren Ausdruck und innern Charakter, Einfluß zu haben?

Unter allen Fächern der musikalischen Theorie, ist unstreitig die **musikalische Rhetorik**, (dahin alles gehört, was den Geschmack, aesthetischen und pathetischen Ausdruck, die Melodie und den richtig, natürlich und verhältnißmäßig auf einander folgenden Fortgang musikalischer Gedanken betrifft,) vom Punkt ihrer Ausbildung noch am entferntesten. Bloße Skitzen — wie die ersten über hohe Berge herüberschimmernde Stralen der Morgensonne, aber noch kein volles Sonnenlicht. — Die zur Bearbeitung derselben erforderlichen Talente, waren bisher immer noch zu getheilt; der Musiker hatte entweder nicht Philosophie genug, seine durch lange Erfahrung und anhaltendes practisches Studium der Kunst ausgebildeten und berichtigten Gefühle,

zu eben so ausgebildeten und berichtigten Ideen und Begriffen umzuschaffen, zu ordnen, und andern gehörig mitzutheilen und begreiflich zu machen; — oder der Philosoph hatte zu wenig practische Kenntnisse der Kunst, um seine philosophischen Raisonnemente der wahren Natur, und dem wahren Wesen derselben anzupassen, und sie dadurch gehörig anwendbar zu machen. Daher schränkte sich der Musiker bisher in seinen musikalisch-rhetorischen Bemerkungen blos auf Dinge ein, die er ohne große Schwierigkeiten in seiner Sprache ausdrücken konnte, ohne sich erst in die Nothwendigkeit zu setzen, sich eine neue, zur richtigen Bezeichnung des rhetorischen Fortgangs der feinern Gefühle, bequeme Sprache besonders zu erfinden; — und beynahe alle philosophische Schriftsteller, die je über **Genie, Geschmack, Schönheit, Erhabenheit,** u. s. f. geschrieben, und beyläufig in ihren Untersuchungen auch der Tonkunst Erwähnung gethan haben, sahen das ganze Wesen derselben blos als einen Gegenstand der Akustik an, — suchten ihre ganze Schönheit im mathematischen Verhältniß der Klänge, und bedachten (oder vielmehr wusten) nicht, daß Musik, als Gegenstand der Akustik betrachtet,

noch

noch lange nicht Musik, sondern nur blos die Materie der Kunst sey, die die Natur, und nicht der Künstler schaffen muß.

Die Verabsäumung dieser musikalischen Rhetorick sey nun aber eine Nachläßigkeit, oder (da die zu ihrer glücklichen Bearbeitung erforderlichen Talente von einem so unendlich weitläuftigen Umfang sind,) dem Unvermögen zuzuschreiben, so hat sie doch, meines Erachtens, den ersten Anlaß zu einer gewissen Gattung von Musik gegeben, bey welcher richtige Anordnung der Theile, oder Zeichnung, — natürlich und gehörig aneinanderhängender Fortgang der musikalischen Gedanken, — und kurz alles, was nur das Ansehen einer Regel von weitem her haben kann, unter Pedanterey und äußerst unnützen Schulzwang gerechnet wird. Durch sie sind alle diese, einer ächten Composition so unentbehrliche Dinge, der Willkühr jener Naturalisten, die blos der gütigen Natur, aber nicht der Uebung und dem Fleiß die Gabe, einige Accorde ohne offenbare Fehler aufeinander folgen zu lassen, zu verdanken haben, überlassen worden; und durch den verschwenderischen Beyfall des Liebhabers, der sich das Studium der Kunst sel-

ten so sehr zum Geschäfte machen kann, als zum Ergründen ihrer Tiefen erforderlich wäre, ermuntert, überschwemmen sie uns mit ihren neuen Erfindungen so lange, bis endlich alle Ordnung, alle wahre Natur, jeder edle und würdige Ausdruck, und kurz alles, was dem ächten Musiker und Kenner außer dem sinnlichen, auch noch ein intellektuelles Vergnügen gewähren könnte, verdrängt, und an deren Stelle ein denkenden Geschöpfen unwürdiges und lächerliches Spielwerk untergeschoben wird.

Wären daher die musikalisch-rhetorischen Begriffe, von richtiger Anordnung der Theile eines Stücks, — von ihrer zweckmäßigen Ausfüllung, und natürlich-fließenden Zusammenknüpfung, — von den musikalisch-rhetorischen Figuren, — von den verschiedenen Schreibarten, u. s. f. ausgebreiteter, und bekannt genug, wie wichtig die strengste Befolgung dieser angegebenen Punkte in der wahren ächten Composition sind, so würden wir nicht so häufig mit musikalischen Werken heimgesucht werden, wo eigensinnige aus einer zügellosen Phantasie entstandene Einfälle blos willkührlich hingeworfen, — ohne Beziehung und Verbindung auf-

einan-

einander folgen, und wo die Würde der Kunst zu einem niedrigen Ohrenkitzel geschmackloser Liebhaber heruntergesetzt ist. Man würde einsehen, daß nicht der, welcher nur bisweilen einen guten Einfall habe, sondern nur derjenige, der mit seinen guten Einfällen eine richtige bestimmte Ordnung, — schöne Nebenstimmen, — eine wohlausgearbeitete Harmonie, und wahre mannichfaltige Charaktere zu vereinigen weiß, dem Entzweck der Kunst Genüge zu thun im Stande sey; — eben so, wie nur der ein Maler heißt, und den Absichten der Malerey Genüge thut, der nicht blos die Züge eines Gesichts mit der Reißfeder nachmachen, sondern der mit diesem Talent noch Schatten, Licht, Colorit und anderer Theile der Malerkunst vereinigen kann. Und, würde nicht sodann unsere Tonkunst länger auf dem Punkt ihrer männlichen Reife zurückgehalten worden seyn? — Würden wir uns nicht gescheuet haben, die Kunst jener glücklichen Zeiten, wo der wahre Geschmack unter der Herrschaft der Natur noch regierte, zu verlassen, und uns in die unsichern Gegenden einer wilden Einbildungskraft zu wagen?

Unsere musikalische Kritik that zu jenen Zeiten, da sie von ihrer strengen Orthodoxie noch nicht abwich, ohne Zweifel mancher Ausschweifung Einhalt; (*) und wäre ihr Scepter länger in den Händen eifriger Orthodoxen geblieben, so können wir sicher glauben, der Geist jener Zeiten wäre noch nicht von uns gewichen, — wir würden noch, gleich jenen ächten Genien, Natur und Kunst richtig miteinander verbinden, und weder regellos umherschweifen, noch uns von willkührlichen Vorschriften im besten Flug, (wie heutiges Tages den armen unschuldigen Regeln oft Schuld gegeben wird,) hemmen lassen. Aber zum Unglück für die Kunst, dauerte jener musikalische Richterstuhl nicht lange genug, um sie ferner gegen gesetzwidrige Mishandlungen zu sichern. Die Toleranz setzte sich an dessen Stelle, und tolerirte so lange, bis sie gänzlich von ihrem an sich liebenswürdigen Charakter, zur verächtlichen Indifferentisterey heruntersank, die sich jetzt nicht entblödet, dem Liebhaber getrost alles zu empfehlen, was nur klingt,

(*) Die musikalische Verfassung jenes Zeitpunkts, wo die Berlinischen kritischen Briefe über die Tonkunst, und Marpurgs historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, geschrieben wurden, kann hier zu einem Beweise dienen.

klingt, und dem Ohr schmeichelt. Die Nahrung der Seele und des Verstandes kennt sie nicht, oder, welches am wahrscheinlichsten ist, sie bedarf ihrer nicht.

Ich halte also die Vernachläßigung der **musikalischen Kritik** für die zweyte Haupturſache des Verfalls der Tonkunst, und glaube, daß, wenn sie auf dem einmal so glücklich betretenen Wege fortgegangen wäre, — sich ohne Gift und Galle, (wie es ohnedem die wahre Kritik thun muß) mit Sanftmuth und Klugheit den neuen verderblichen musikalischen Moden widersetzt, und friedlich, aber gewissenhaft, jenen verirrten Künstlern, durch deutliche, auch die kleinsten Umstände in sich fassende Beweise, ihre Fehler gezeigt hätte, wir noch in den Fußstapfen unserer glücklichern Vorfahren einhergehen würden, und nicht Ursache hätten, beynahe den gänzlichen Verlust des ernsten und würdigen Charakters unserer Kunst zu bedauren. Der Künstler würde mistrauisch auf sich selbst, und bescheiden seyn, und durch Lobeserhebungen kenntnißloser Liebhaber verführt, nicht glauben, daß ihm nichts mislingen könne. Dem Würdigsten nur würde der

Cranz zuerkannt seyn, und nicht einem Unwürdigen; — Dieser würde nicht auf Trophäen prangen, wenn jener unendlich Würdiger kaum bemerkt wird — wir würden dann vielleicht nicht mit Cronegk singen müssen:

Der wahre Ruhm ist oft verborgner, als wir meynen:
Ein Weiser ist zu groß, dem Erdball groß zu scheinen.

Doch, dies ist zu allen Zeiten das Schicksal der Künste und Künstler gewesen. Nur selten traf sichs, daß derjenige der würdigste war, welcher den Cranz trug. Der wahre Künstler, unaufhörlich mit seiner Kunst beschäftigt, ist bescheiden, liebt Ruhe und Unabhängigkeit, und seine feine Denkungsart macht es ihm unmöglich, seinen Weg in die große Welt vor sich her ebnen zu lassen, und der Herold seiner eignen Verdienste zu seyn. Er muß also immer die glänzende Hervorziehung der Welt denen überlassen, die durch das Studium ihrer Kunst nicht verhindert werden, darnach zu klimmen, und sich mit der Achtung seiner Freunde, —

mit

mit dem Lobe eines untadelichen Herzens, und mit einem geläuterten freyen Geiste begnügen. Ist es aber nicht demohngeachtet die Pflicht der Kritik, diese verborgenen Weisen zu bemerken, — sie hervorzuziehen, — ihren Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen — sie vor Unterdrückung zu sichern, und den mit Unrecht unwürdigen Künstlern ertheilten Cranz, wenigstens streitig zu machen?

So viel aber auch die Verabsäumung der musikalischen Kritik, und einiger Fächer der Theorie zum gegenwärtigen Verfall der Tonkunst beygetragen haben mag, so ist es doch gegen den verderblichen Einfluß unserer fast gänzlich vernachläßigten Kirchenmusik betrachtet, kaum der Erwähnung werth. Die dem Hause Gottes angemessene Prachtvolle und würdige Schreibart, ist die Grundquelle alles wahren Schönen, Großen, Erhabenen und Edeln; mit ihr also ist alles verlohren. Sobald diese Quelle getrübt ist — sobald diese nicht rein und hellfliessend die übrigen Gegenden des musikalischen Feldes überströmen kann, so werden sie überschlammt, und ihre Früchte arten aus und werden geschmacklos. Sie werden was sie jetzt sind;

weder für den aufgeklärten Verstand, noch für ein gesundes Herz genießbar.

Die Schönheiten jeder Musik verdienen nur in sofern geschätzt zu werden, als sie sich mehr oder weniger dieser Quelle nähern, oder in ihrem Charakter mehr oder weniger von dem würdigen und und edeln derselben an sich haben. Eine von ihr entfernte Schönheit kann zwar vielleicht noch immer Schönheit seyn, aber sie gehört offenbar nicht mehr zu derjenigen Gattung von Schönheit, wornach sich der innere Werth der Kunst beurtheilen läßt, folglich auch nicht zu derjenigen, von welcher wir die Veredlung unsers Herzens und unserer Empfindungen erwarten können. Werke von dieser Gattung enthalten daher nicht wahre Schönheiten, sondern sind im Grunde schon Ausartungen, die desto verderblicher für den wahren Geschmack werden, je mehr sie durch äußere bezaubernde und verführerische Formen von Schönheit blenden, anstecken und um sich greifen, ohne etwas von dem innern Charakter der Schönheit an sich zu haben. Es ist damit beschaffen, wie mit gewissen Menschen, welche sich bedünken lassen, ohne Religion mora-

lisch

lisch gut seyn zu können. Nur dann, wenn sie Religion mit ihrer Moral verbinden, sind sie sicher, wirklich gut zu seyn, und ohne sie laufen sie Gefahr, in Abgründe zu gerathen, und den natürlichen Adel ihres Herzens vielleicht in gefährliche Neigungen zu verkehren. Hier verschafft die Religion Sicherheit des moralisch Guten, und in unserer Kunst ist sie der sicherste Weg zum Edeln, Großen und Erhabenen.

Aber auch selbst, wenn sie nicht die Grundquelle aller dieser erhabenen und würdigen Eigenschaften wäre; — wenn ihr Einfluß auch nicht alles, was im ganzen Gebiete der Kunst liegt, veredelte und erhöhete, ist sie nicht an sich selbst so wohl thätig, so tief eindringend, so heilig, und so herzerhebend, daß ihr Verfall auch ohne alle Rücksicht auf die übrigen mannichfaltigen Felder des musikalischen Gebietes, der traurigste Verlust für die Kunst ist?

— — — — o es weiß der
Nicht, was es ist, sich verlieren in der Wonne,
Wer die Religion, begleitet
Von der geweihten Musik,
Und von des Psalms heiligem Flug, nicht gefühlt hat.

singt Klopstock, und da ich fühle, daß ich zu unvermögend bin, dem Leser den großen Begriff, welchen ich von dieser heiligen und geweihten Musik habe, begreiflich zu machen, so setze ich diesem grossen Manne den Verfasser der **Gedanken über die Vereinigung der Religion, Poesie und Musik**, an die Seite, und lasse ihn aus meiner Seele reden. Dieser sagt S. 15. seiner Gedanken ꝛc. „Die Gewalt, welche die religiöse Musik hat, „weiß ich keiner zu gleichen. Wie da alles so tief „dringt! Wie da große Gedanken, schöne Ent„schlüsse gebohren werden, wie der Christ es da „fühlt, was es für Würde sey, Christ zu seyn! „Alle Kräfte ringen, sich empor zu heben; alle Ge„danken, wie weit sie auch umherschweifen, eini„gen sich zu einem großen Ziel; alle Größe und „Schimmer der Erde schwindet weg, wie Staub „unter dem Fuße; man fühlt so lebendig sein Mensch„seyn und der Bestimmung Hoheit; jede Wahr„heit der Religion wird allgegenwärtig; es ist, als „wandelte Gott im sanften Gelispel der Töne; Feuer „des Himmels glüht im Herzen; man möchte hin„sinken und anbeten den Ersten, Hocherhabenen; „der Tod wird süßer als sein Bild der Schlum„mer;

„mer; niederlegen möchte man in solchen Augen„blicken sein Haupt und hinüberschlummern; man „fühlt sich schon selig; ein besser Elysium schwebt

Mit allen seinen unnennbaren Freuden
Vor unserm Blick —

„die Krone am Ziel schimmert herüber; als ob tau„send Hüllen gesunken, nur ein dünner verrathen„der Schleyer geblieben wäre, sehen wir der Zu„kunft Freuden; uns ist als wären wir schon wie„der in den Armen unserer geliebten Todten, so „lebendig fühlen wir ihre und unsere Unsterblich„keit. —„

Wenn wir mit diesem vortreflichen Bilde die jetzige Beschaffenheit unserer sogenannten Kirchenmusik vergleichen — wenn wir uns nach diesem Bilde vorstellen, was die heilige Musik seyn könnte und sollte, — und was sie jetzt ist, wer kann dem heißen Wunsch widerstehen, sie durch die Großen dieser Erde wiederum in ihre wahre Würde eingesetzt zu sehen? — Wo ganze Christenschaaren auf einmal ihre mächtigen Eindrücke empfinden könnten, und wo die Quellen des edlen erhabenen Ge-

schmacks jedem Christen geöfnet wären? Dann würden nicht mehr unsere Tempel vom wilden, rohen Geschrey gefühlloser Sänger wiederhallen, und kein witziger Dichter würde mehr Anlaß haben zu singen:

Uns Menschenkindern prophezeyt
Des Leichhuhns Lied Verderben:
Wenn aber unser Cantor schreyt,
So muß das Leichhuhn sterben.

Göttingischer Musenalmanach 1777. S. 127.

Mit dem ersten Laut der heiligen Harfengesänge (um noch einmal den Verfasser der Gedanken über die Vereinigung der Religion, Poesie und Musik aus meinem Herzen reden zu lassen,) würde des Leichtsinns Stimme verstummen, und Lichtstrahl in die Oede der Gedankenlosigkeit blicken; wir würden Sänger fürs Herz haben, deren Stimmen man in heiliger Entzückung für Stimmen vom Himmel halten könnte. — —

Diese und verschiedene andere ähnliche Betrachtungen haben mich gleichsam aufgefordert, zur Vorbereitung gesunder Grundsätze, durch ge-

gen-

genwärtiges Werkchen etwas beyzutragen, oder, wenn ich dazu ja zu schwach seyn sollte, vermögendere Männer aufzumuntern, ihre Kräfte zum Vortheil einer der angenehmsten und nützlichsten Künste anzuwenden. Doch vielleicht wachse ich auch unter der Arbeit an den zu einem solchen Unternehmen nöthigen Kräften, und ich hoffe gewiß, mit jeder Fortsetzung, die von Messe zu Messe geliefert werden soll, meinen Plan besser zu erfüllen, als es vielleicht in diesem ersten Bande geschehen ist.

Die Einrichtung des Werks wird der Leser leicht übersehen, und folglich auch beurtheilen können, und da ich eben nichts besonders dabey zu erinnern habe, so halte ich es auch für unnöthig, hier weitläuftig auseinander zu setzen, warum ich den Plan so und nicht anders gewählt habe. Blos in Betracht des Tons der Recensionen finde ich nöthig, dem Leser zu sagen, daß ich äußerst gewissenhaft nach meinen Grundsätzen verfahren, und in keinem Fall davon abgehen werde.

In dieser Rücksicht also empfehle ich mein Werkchen der geneigten Beurtheilung des musikalischen Publikums, und bitte, was etwa an der besten Ausführung meines Plans noch mangeln möchte, zu entschuldigen. Göttingen, im Julius, 1777.

Innhalt
des ersten Bandes,
der
musikalisch-kritischen Bibliothek.

I. Abhandlung vom Schönen von Crousaz, aus dem Französischen. S. 3.

II. Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck, verschiedene Schriften gesammlet und herausgegeben von Fried. Just. Riedel. S. 53.

a) 1. Beylage, aus der allgemeinen deutschen Bibliothek. S. 174.

b) 2. Beylage, aus der allgemeinen deutschen Bibliothek. S. 176.

c) 3. Beylage, aus der allgemeinen deutschen Bibliothek. S. 200.

d) 4. Beylage, aus dem deutschen Mercur, vom März 1776. S. 206.

III. Oden von Klopstock, mit Melodien von Christian Gottlob Neefe. S. 211.

IV. Nachrichten von dem Zustande der Musik bey den Egyptiern und Chinesern, aus den philosophischen Untersuchungen des Hrn. von Paw. S. 227.

a) Von den Instrumenten der Perser. S. 230.

b) Von der Mogolschen Musik. S. 230.

c) Von der Musik auf den philippinischen Inseln. S. 231.

d) Von der Musik der Türken. S. 231.

e) Aus-

Innhalt.

e) Auszüge aus den Bemerkungen eines Reisenden über musikalische Gegenstände. S. 232.

f) Ein Brief. S. 251.

V. Litterarische Anzeigen. S. 257.

VI. Neue Erfindungen. S. 298.

VII. Todesfälle. S. 301.

VIII. Anecdoten. S. 309.

IX. Musikalische Neuigkeiten. S. 313.

X. Musikalische Gedichte. S. 317.

I.

Abhandlung

vom Schönen.

Aus dem Französischen des
Herrn Crousaz.

Abhandlung
vom Schönen.

Erstes Capitel.
Entwurf des Werks. (*)

I.

Es giebt ohne Zweifel wenig Worte, deren sich die Menschen häufiger bedienen, als des Worts schön, und gleichwohl ist nichts so unbestimmt und schwankend, als die Bedeutung und der Begriff desselben. Man sagt

Dunkelheit dieser Materie.

(*) Da einige Capitel dieser Abhandlung mit der Musik in einer zu entfernten Verbindung stehen, so sind sie hier weggelassen worden. Wir haben uns blos an die eigentliche Theorie des Schönen, und an die Anwendung derselben auf Musik, gehalten, und geglaubt, die Anwendung derselben insbesondere auf Poesie, Redekunst, Mathematik u. s. f. sey uns entbehrlich. Inzwischen ist der Inhalt der ausgelassenen Capitel an ihren Orten allemal angezeigt worden.

Es sollen einige neue und vermehrte Ausgaben dieser Abhandlung vorhanden seyn; da wir ihrer aber nicht habhaft werden konnten, so haben wir uns der ältesten und ersten Ausgabe bedienen müssen, und haben, da die Vermehrungen der neuern Ausgaben, den Antheil, den die Mu-

es jeden Augenblick, — hat es aber noch nicht erklärt, und ist noch nicht mit einander übereingekommen, welchen Sinn man ihm geben wolle. Zu jeder Stunde, und bey einer unendlichen Menge von Gegenständen, nennen einige dasjenige schön, dem andere diesen Namen verweigern; man muß daher, wie es scheint, schliessen, daß die Menschen entweder nicht einerley Begriff vom Schönen haben, oder daß ihre Sinnen weit weniger Aehnlichkeit mit einander haben, als man glaubt, und ihnen auf diese Art die Gegenstände unter so verschiedenen Gestalten vorstellen; denn wenn ein Gegenstand den nemlichen Eindruck sowohl auf denjenigen macht, dem er schön vorkömmt, als auf denjenigen, dem er nicht schön vorkömmt, so ist sicherlich der Begriff des Schönen den sie beyde haben, nicht einerley, und wenn sich dieser Begriff nicht verändert, so muß nothwendig der nemliche Gegenstand auf denjenigen, der ihn für schön hält, auf eine andere Art wirken, als auf denjenigen, der ihn nicht für schön hält.

Wenn einige behaupten, daß, wenigstens überhaupt genommen, das Schöne das sey, was gefällt, so giebt es wieder andere, die diese Erklärung verwerfen und durch die Erfahrung widerlegen wollen: Man siehet alle Tage Menschen, sagen sie, die von gewissen Gegenständen bezaubert sind, und doch aufrichtig gestehen, daß ihnen die Schönheit mangele, und daß man ihren Werth sehr übertreiben würde, wenn man sie schön nennen wollte; eben so wie es auf der andern Seite Schönheiten giebt, die nichts auffallendes, und selbst für diejenigen, die sie für schön halten, keine Annehmlichkeit haben. Man giebt also bisweilen den Namen schön, einer Sache, die nicht gefällt, und verweigert ihn derjenigen, die gefällt.

2. Der

Musik am Ganzen hat, wahrscheinlich weniger betreffen werden, als die übrigen Wissenschaften, daß unsere Leser nichts dadurch verlieren werden.

2. Der Begriff des Schönen sollte also blos allein die Wirkung der Phantasie seyn? Blos der Eigensinn sollte über diesen Namen gebieten? Und die Menschen sollten nichts für schön halten, als was ihnen beliebte schön zu finden? — Ich habe Mühe mich dessen zu bereden, und die Beyspiele, die ich eben angeführt habe, beweisen das Gegentheil. Bisweilen hält man einen Gegenstand für sehr schön, von dem man nicht empfindlich gerührt wird, und bisweilen liebt oder sieht man im Gegentheil mit Vergnügen eine Sache, an der man wenig oder gar nichts schönes findet. Man hat also einen Begriff vom Schönen der nicht blos von der Empfindung abhängt, und den wir weder nach unsern Belieben einer Sache, die uns gefällt, beylegen, noch derjenigen, die uns nicht gefällt, verweigern können. Ob das Schöne blos in der Einbildung bestehe.

Dies ist der Begriff den wir suchen: jedermann hat ihn, aber da er sich beynahe nie alleine vorstellt, so achtet man nicht darauf, und unterscheidet ihn nicht von einer Menge anderer Begriffe, die sich zu gleicher Zeit darstellen. Die Empfindungen, die ihn begleiten, bemächtigen sich der Aufmerksamkeit, und gestatten ihr nicht sich hinlänglich bey diesem Begriff zu verweilen, um ihn genau genug unterscheiden zu können. Aus diesem Grunde bleibt er schwankend und in einer Verwirrung die eine Menge von Widersprüchen veranlaßt.

3. Ich werde versuchen, etwas genaues über einen so schwankenden Begriff vorzutragen, und die Meynungen der Menschen über einen Gegenstand, über den sie so getheilt sind, zu vereinbaren.

In dieser Absicht werde ich mich sorgfältig hüten, auf zweifelhafte Grundsätze zu bauen; ich werde mit aller nur möglichen Ordnung und Vorsicht verfahren; ich werde nie zu einem neuen Gedanken übergehen, ohne den vorhergehenden gehörig bestätigt zu haben, und ich will lieber

meine Abhandlung mit einigen überflüßigen Bemerkungen überhäufen, als falsche Wahrscheinlichkeiten wagen, und einige meiner Sätze nur halb beweisen.

4. Wahrscheinlich wird meinen Lesern eben das begegnen, was mir selbst begegnet ist. Eine grosse Menge von Begriffen wird sich ihren Geist über einen so weitläuftigen Gegenstand auf einmal vorstellen, tausend Schwierigkeiten werden ihnen in die Quere kommen, und sie verhindern, die Stärcke meiner Gründe sogleich einzusehen. Aber ich bitte sie, ihr Urtheil aufzuschieben, und mit Geduld bis ans Ende zu lesen. Wenn sie dieses mit Aufmerksamkeit thun, so hoffe ich, daß ihnen keine Schwierigkeit aufstossen soll, die nicht durch meine Grundsätze gehoben werden könnte.

Zweytes Capitel.

Allgemeiner Begriff von Schönen.

1.

Die Schönheit ist relativ.

Wenn man fragt, was das Schöne ist, so will man nicht von einem auser uns vorhandenen, und von jedem andern getrennten Gegenstande reden, so wie etwa, wenn man fragen wolle, was ein Pferd oder was ein Baum sey. Ein Baum ist ein Baum, und ein Pferd ist ein Pferd, absolut, und ohne daß man nöthig hat, es mit irgend einem Theil der Erde zu vergleichen. Mit der Schönheit ist es nicht so; dieser Ausdruck ist nicht absolut, sondern er drückt das Verhältniß derjenigen Gegenstände, die wir schön nennen, gegen unsere Begriffe, Empfindungen, Kenntnisse, Herz, oder andere von uns selbst verschiedene Gegenstände aus; so, daß, um den Begriff der Schönheit zu bestimmen, man erst einzeln diejenigen Relationen, die man für schön hält, bestimmen und durchgehen muß.

2. Die

2. Die Sprache der Menschen ist ganz voll von ähnlichen Ausdrücken, die Wahrheit, Rechtschaffenheit zum Ex. sind Ausdrücke von dieser Natur; es sind keine Substanzen die willkührlich hier oder dort angewendet werden können, und deren jede ihren eigenen Rang und ihr eigenes Wesen hat. Ein Satz oder eine Meynung ist wahr, wenn die Begriffe, die sie in sich enthält, unter sich, oder mit andern, auf die sie angepaßt werden können, Verhältnisse und Beziehungen haben. Der Triangel hat drey Spitzen, das Holz ist brennbar, das Glas ist dicht und zerbrechlich; alles dieses ist wahr, weil die Dinge, von denen ich rede, wirklich das sind, wofür ich sie halte, und wie ich sie beschreibe; die Gegenstände, von denen ich rede, sind nicht weniger unter einander verbunden, als es vereinbarte Begriffe unter sich sind.

Eben so, wenn ich sage, diese oder jede Handlung ist billig, es herrscht Rechtschaffenheit in diesem oder jenem Betragen, so bedeutet es, daß diese Handlung oder dieses Betragen mit den Begriffen, die wir mit den Ausdrücken Billigkeit und Rechtschaffenheit verbinden, übereinkömmt.

Man sagt auch noch in dem nemlichen Verstande, daß diese oder jene Gattung von Fleisch, diese oder jene Lebensart gesund sey, das heißt, daß sie im Stande sey, die Gesundheit zu erhalten oder zu befestigen, Lebhaftigkeit zu unterstützen oder zu verschaffen, und die Kräfte zu verstärcken und das Leben zu verlängern.

Ich gestehe, daß sich die Menschen in allen diesen Dingen eben sowohl, als in den Begriffen des Schönen widersprechen. Aber dieses macht diese Beyspiele desto geschickter, den Gegenstand, den ich zu erklären gedenke, deutlich zu machen. Der eine hält dasjenige für Irrthum, was der andere für eine unwidersprechliche Wahrheit ausgiebt; der eine nennt unbillig und ungerecht, was der andere für höchst billig und erlaubt hält. Der eine räth zu einer Lebensart, die der andere für höchst-

gefährlich hält, und der eine verordnet ein Hülfsmittel, welches der andere als ein Gift verbietet.

Aber so entgegengesetzt die Menschen auch in der Anwendung dieser Ausdrücke sind, so vereinigen sie sich doch in ihrem Hauptbegriff. Wenn ich von der Meynung eines andern abgehe, so geschieht es blos deswegen, weil nach meinem Bedünken die Begriffe von den Sachen selbst abgehen, anstatt daß er sie passend glaubt, und folglich lassen wir beyde die Wahrheit in dem Verhältniß der Gedanken mit den Gegenständen, bestehen. Der eine billigt und hält den Begriff der Billigkeit gemäß, was ich nur für sehr wenig billig halte, und was ich aus dieser Ursache verdamme: Wir kommen also überein, daß eine Handlung recht ist, je nachdem sie mit unsern Begriffen von Recht übereinstimmt. Man ist auch darinn allgemein einig, daß ein Arzneymittel heilsam sey, sobald es die Kräfte unsers Lebens wiederherstellt oder erhält, obgleich andere diese Wirkung einem andern Mittel zuschreiben, welches nach der Meynung der erstern gerade entgegengesetzte Eigenschaften hat. Diese drey Hauptbegriffe sind bey allen Menschen die nemlichen, und verändern sich an sich selbst nicht, obgleich die Anwendungen die man von ihnen macht sehr verschieden sind, und nothwendig seyn müssen, weil nicht alle Menschen einerley Begriffe und gleiche Kenntnisse von den Gegenständen, auf die sie angewendet werden sollen, haben und haben können.

Könnte man nicht auf diesen Grundsatz auf irgend eine Weise den Begriff der Schönheit bauen und befestigen? Wäre er auch noch weit schwankender, als die drey, die ich eben als Beyspiele angeführt habe, wenn nur jedermann darinn übereinkäme, so wäre es immer ein Grundsatz dessen man sich bedienen könnte, um weiter zu gehen: man müste nur sehr sorgfältig suchen, die Anwendungen desselben genau und bestimmt zu machen.

3. Wenn

Der allgemeine Begriff von Schönheit ist zusammengesetzt.

3. Wenn alle diejenigen, die nicht bloß nach der Gewohnheit zu sprechen glauben, in sich selbst zurückkehren, und aufmerksam auf das, was bey ihnen vorgeht, was sie empfinden, und was sie denken, wenn sie sagen, das ist schön, seyn wollten, so würden sie gewahr werden, daß sie durch diesen Ausdruck ein gewisses Verhältniß eines Gegenstandes mit angenehmen Empfindungen, oder mit Begriffen von Billigung ausdrücken, und würden überein kommen, daß „das ist schön„ so viel heiße, als: ich bemerke eine Sache, die ich billige, oder die mir Vergnügen macht.

Man sieht daraus, daß der Begriff, den man mit dem Wort schön verbindet, doppelt und eben daher auch zweydeutig ist. Man verwirrt sich, wenn man diese zwo Bedeutungen nicht unterscheidet; und dieses ist eine der ersten Ursachen unserer Streitigkeiten über das Schöne.

Unterschied zwischen Begriffen u. Empfindungen.

4. Ich werde hier einen Grundsatz erneuern, den ich schon anderwärts bestätigt habe, und den man ohne Mühe annehmen wird, sobald man ihn wird gefaßt haben. Ich unterscheide zwo Gattungen von Perception; die eine sind die Begriffe, und die andere die Empfindungen. Wenn ich an einen Cirkel, an einen Triangel, an zwey oder drey Zehnen, an 5, an 8, an einen Vogel, oder an ein Haus denke, so mache ich mir Begriffe. Aber wenn ich esse, wenn ich mich ans Feuer setze, oder an eine Blume rieche, so rechne ich diese Perceptionen von Geschmack, Wärme und Geruch unter die Classe der Empfindungen, und nicht blos unter die einfachen Begriffe.

Die Begriffe beschäfftigen den Geist, die Empfindungen interessiren das Herz, — die Begriffe unterhalten uns angenehm, — sie üben die Aufmerksamkeit,

und ermüden sie bisweilen, je nachdem sie mehr oder weniger zusammengesetzt, oder mehr oder weniger unter sich combinirt sind; aber die Empfindungen beherrschen und bemächtigen sich unser, sie entscheiden über unser Schicksal und machen uns entweder glücklich oder unglücklich, je nachdem sie sanft oder widrig, angenehm oder unangenehm sind. Man drückt leicht seine Begriffe aus, aber seine Empfindungen zu beschreiben, ist sehr schwer, und sogar unmöglich, denen, die niemals ähnliche Empfindungen gefühlt haben, durch Worte eine genaue Kenntniß davon beyzubringen.

Unsere Begriffe sind meistens in unserer Gewalt, wir erregen sie selbst, sie entstehen aus einander, und wenn sie nicht etwa durch eine Empfindung unterhalten oder entfernt werden, so verweilen wir mit unserer Aufmerksamkeit so lange dabey, als es uns gefällt, und wir wenden uns mit eben der Leichtigkeit wieder davon ab, so bald es uns beliebt. Aber die Empfindungen hängen sowohl von äußern Gegenständen, als auch von gewissen innern Beschaffenheiten ab, die nicht in unserer Gewalt sind: daher kömmt es, daß wir nicht immer fühlen können, was uns Vergügen macht, so wie wir im Gegentheil eben so wenig immer vermeiden können, das zu fühlen, was uns misfällt.

Wir sind mehr oder weniger mit unsern Begriffen zufrieden, je nachdem sie mehr oder weniger deutlich, mehr oder weniger zusammengesetzt, unter sich mehr oder weniger ordentlich sind, und je nachdem die Gegenstände derselben unserer Aufmerksamkeit mehr oder weniger würdig zu seyn scheinen. Aber unsere Empfindungen machen uns entweder lebhaft, oder verursachen uns eckelhafte Langeweile, je nachdem sie lebhafter oder schwächer sind. Ich glaube, dieses wird hinlänglich seyn, meine Meynung und meinen Unterschied begreiflich zu machen.

5. Wenn

5. Wenn sich also ein Mensch mit einem Gegenstand beschäftiget, — sich blos darauf einschränkt, Begriffe davon zu bekommen, — sich begnügt, ihn blos in der Absicht zu betrachten, um ihn kennen zu lernen, und genau davon urtheilen zu können, so kann sichs treffen, daß er nicht den geringsten Eindruck auf ihn macht, weil er nichts davon entdecken kann, das ihn interessiren und aus seiner Ruhe bringen könnte. Er wird alsdann sagen, dieser Gegenstand habe nichts rührendes für ihn, oder er mache ihm kein Vergnügen, obgleich er ihn für schön erkenne: Daher nimmt man Gelegenheit zu behaupten, daß eine Sache schön seyn könne, ohne zu gefallen, und daß folglich das Schöne durch das, was gefällt, nicht gut erklärt sey. Aber obgleich der Begriff eines Gegenstandes von keiner einzigen angenehmen Empfindung begleitet ist, so kann sichs doch fügen, daß man etwas davon entdeckt, welches unsern Beyfall verdient, und daß er Züge und Schönheiten in sich enthält, denen man seine Achtung nicht versagen kann. Ein solcher Gegenstand gefällt also, und gefällt auch nicht; er gefällt den Begriffen und misfällt den Empfindungen. Anwendung dieses Unterschiedes.

Im Gegentheil giebt es Gegenstände, (die Ursache davon werden wir in der Folge angeben) deren Begriffe nichts vorzügliches darbieten, und die doch angenehme Empfindungen, die man sehr gerne unterhält, erregen; Daher sagt man, daß diese Gegenstände gefallen, ohne schön zu seyn. Es giebt also Schönheit und Schönheit, Vergnügen und Vergnügen, die nicht mit einander verwechselt werden dürfen, wenn man sich nicht verwirren will. Wir wollen also das, was dem Geist gefällt, von dem, was dem Herzen gefällt, unterscheiden, eben so wie das, was als einfacher Gegenstand eines Begriffs, oder als Ursache einer Empfindung Beyfall findet.

Bisweilen sind die Begriffe und Empfindungen vereinigt, und ein Gegenstand verdient den Namen schön in doppeltem Verstande. Im Gegentheil sind bisweilen die Begriffe und Empfindungen gegen einander, und alsdenn kann ein und eben derselbe Gegenstand zugleich gefallen und misfallen; in einer Absicht ist er schön, und in der andern Absicht ist er nicht schön.

Es gibt speculativische Köpfe, die gewohnt sind, nicht anders als nach Begriffen von Dingen zu urtheilen; sie beobachten alles mit kaltem Blut, rechnen die Empfindungen für nichts, und halten alles, was man darauf baut, und alle Folgen, die man daraus zieht, für Wirkungen des Irrthums oder des Eigensinns. Andere hingegen raisonniren wenig oder gar nicht, sondern überlassen sich gänzlich ihren Empfindungen, und unfähig den Ursprung, die Ursachen und Verschiedenheiten desselben zu ergründen, messen sie, um desto eher davon los zu kommen, diese Verschiedenheiten, dem Zufall, oder einem, ich weiß nicht was, oder endlich einem bloßen Eigensinn bey, und vermengen auf diese Weise den Geschmack mit der Phantasie: aber man muß nichts, es sey auch was es will, weder verwechseln noch übertreiben.

Aus dieser Ursache werden wir zuerst untersuchen, nach welchen Grundsätzen wir unsern Beyfall einzurichten haben, wenn wir ihn solchen Dingen geben, die wir blos nach unsern Begriffen beurtheilen wollen, und die uns gefallen, und die wir, unabhängig von aller Empfindung, schön finden.

Aus der Erfahrung bewiesen.

6. Man bringe einem Menschen, der einige Kenntnisse von der Malerey und Mathematik hat, vortrefliche Gemälde, Cirkel, Triangel, Polygone und andere mit der äußersten Regelmäßigkeit gezeichnete Figuren unter die Augen; wenn dieser

dieser Mensch irgend eine besondere Absicht in seinem Kopfe hat, wenn sein Herz von irgend einer heftigen Leidenschaft eingenommen ist, wenn er z. E. unruhig über den Ausgang eines Processes, alle diese Gegenstände in dem Vorzimmer eines Richters sieht, von dem er mit Ungeduld Audienz erwartet, so ist es zuverläßig, daß er sich begnügen wird, sie nur so obenhin zu übersehen, er wird sie nur aus Gefälligkeit betrachten, auf keine Weise davon gerührt seyn, und die Aufmerksamkeit, wozu man ihn verpflichtet, wird ihm äußerst lästig und mit keiner einzigen angenehmen Empfindung begleitet seyn; und doch wird er einsehen, daß alles schön und gut gearbeitet ist. Es giebt also eine von der Empfindung unabhängige Schönheit, und unser Geist enthält speculative Grundsätze, die uns mit kaltem Blut entscheiden lehren, ob ein Gegenstand schön oder nicht schön sey. Welches sind diese Grundsätze, die die erste Regel des Schönen enthalten? Was für Begriffe braucht der menschliche Geist, um davon zu urtheilen? Was verlangt er in seinen Begriffen, und worauf giebt er Achtung, wenn er dasjenige schön findet, was damit im Verhältniß steht? Dieses ist es, was wir im folgenden Capitel erklären wollen.

Drittes Capitel.

Wahrhafte und natürliche Abzeichen des Schönen.

I.

Die Mannichfaltigkeit.

Der menschliche Geist liebt erstlich in seinen Begriffen die Mannichfaltigkeit, denn er ist geschaffen, in seinen Kenntnissen ohne Ende und Aufhören immer weiter zu gehen; und wenn man sagt, wie es in der That wahr ist, daß

er

er gemacht ist, seinen Schöpfer zu erkennen, der ein einziger Gott und einziger Gegenstand ist, so muß man noch hinzusetzen, daß er sich zu dieser Erkenntniß durch die Kenntniß unzählbarer Geschöpfe hinaufschwingt, und daß dieser Schöpfer, dieses einzige Wesen nichtsdestoweniger unendliche Vollkommenheiten in sich begreift, und unserm Geist einen Gegenstand darstellt, der durch unaufhörliche Untersuchungen und Entdeckungen doch nie wird erschöpft werden.

Einheit. 2. Die Mannichfaltigkeit gefällt also dem menschlichen Geiste ihrem Wesen nach, dieses ist ein Grundsatz aus Erfahrung; er ist für die Mannichfaltigkeit gemacht, sie reizt ihn, und verhindert, daß er nicht in Langeweile und Trägheit verfällt. Aber er verlangt auch Einheit mitten unter dieser Mannichfaltigkeit, ohne welche diese Mannichfaltigkeit ermüdet und verwirret, anstatt daß, wenn beydes beysammen ist, er sich an der Einheit so viel erholen kann, als er bey der Mannichfaltigkeit gereizt worden ist. Aber wie soll man zwey so entgegengesetzte Neigungen mit einander vereinigen? Sehr leicht. In dieser Menge von Gegenständen, die sich ihm darstellen, sucht und findet er, ohnerachtet ihrer Verschiedenheit, ähnliche Züge, die ihn in den Stand setzen, verschiedene Dinge unter eine Hauptsache zu bringen, eine große Anzahl derselben in eine einzige Classe zu leiten, und am Ende bringt er es so weit, daß er aus einer Menge nur zusammensetzt, so, daß er durch die Verschiedenheit seine Kenntnisse vervielfältigt und ausbreitet, so wie er sie durch die Einheit im Gedächtniß befestigt.

Wir dürfen nur Achtung geben auf das, was in uns vorgeht, um uns von allem dem, was ich eben gesagt habe, zu überzeugen. Der Endzweck, wozu wir bestimmt sind, leitet uns sogar auf diesen Schluß. In Gott, den wir ewig betrachten und bewundern sollen, ist

alles

alles in der vollkommensten Uebereinstimmung; er begreift unergründliche Vollkommenheiten in sich, aber auf was für welche auch unsere Bewunderung und Aufmerksamkeit sich lenken mag, so ist es immer auf Gott selbst. Wer eine von diesen Vollkommenheiten erwägt, erwägt auch die andere; sie sind so mit einander verbunden, daß man sagen kann, Gott ist eine einzige Vollkommenheit, die sich uns unter verschiedenen Gestalten vorstellt.

Alle Geschöpfe sind zu einem und eben denselben Entzweck behülflich, nemlich: die Größe und Ehre dieses unumschränkten Wesens offenbar zu machen, und seine Allmacht, Weisheit und Güte zu verherrlichen. Diese unzählige Mannichfaltigkeit von Erscheinungen, die sich unsern Augen vorstellen, und diese mannichfachen Triebfedern, die sie hervorbringen, sind, wie man findet, wenn man sich die Mühe giebt, ihnen nachzuspüren und von Ursache zu Ursache fortzugehen, am Ende die Wirkung von zwo oder drey sehr einfachen Hauptgrundsätzen: überall läßt sich die Mannichfaltigkeit auf Einheit zurückleiten, um uns zu lehren, daß wir von allen Dingen wieder auf ein einziges zurückkommen müssen.

Regelmäßigkeit.

3. Von der auf eine solche Art zur Einheit zurückgeleiteten Mannichfaltigkeit, entsteht die Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß, drey Dinge, die nothwendig dem menschlichen Geiste gefallen müssen, und die wirklich geliebt zu werden verdienen. Von einer einzigen geraden Linie wird man nicht sagen, daß sie regelmäßig sey, sie ist zu uniform; wenn ich aber drey gleich gezogene Linien zusammen nehme, um einen gleichseitigen Triangel daraus zu machen, oder wenn zwey einander gleich sind, und die dritte verschieden ist, um einen Triangel von gleichen Seiten daraus zu machen; wenn ich vier gleiche Linien setze, um ein Quadrat zu machen: wenn ich eine größere Anzahl davon zusammensetze, die unter einander

gleiche

gleiche Winkel machen, um Polygone zu bekommen, so entsteht aus diesen mit Gleichheit untermischten Verschiedenheiten in diesen Figuren eine Regelmäßigkeit, die man schätzt und liebt. Es ist leicht, diese Grundsätze und Vernunftschlüsse auf die Gartenfelder und Blumenbeete der Gärten, auf die Stockwerke der Gebäude, und auf die Zimmer, die darinn vertheilt sind, anzuwenden.

Ordnung. 4. Man geht mit **Ordnung**, wenn man von einer Sache zu einer zweyten, die durch eine Aehnlichkeit mit der vorhergehenden verbunden ist, fortgeht. Nach Ordnung verfahren, heißt nicht, von einem Extrem plözlich auf das andere springen, es heißt, von einer Verschiedenheit, die mit vieler Gleichheit begleitet ist, zu einer dritten, der zweyten sehr ähnlichen, aber etwas weiter von der ersten entfernten, fortgehen.

Man kann sagen, und jeder muß mir darinn beypflichten, daß, wenn der menschliche Geist gemacht ist, um zu erkennen, er nicht weniger gemacht ist, mit Ordnung zu denken, denn, seine Bemerkungen mit Ordnung zu machen, ist das einzige Mittel, weiter zu kommen, seine Kenntnisse auszubreiten, und sich mit Erfolg und Sicherheit zu unterrichten. Es ist also dem menschlichen Geiste eben so natürlich die Ordnung zu lieben, als die Kenntniß selbst. Man befindet sich, so oft man der Ordnung folgt, sowohl, daß man sich daher in der Gewohnheit sie zu billigen, und sie überall, wo man sie gewahr wird, zu genießen, befestigt.

Das Verhältniß. 5. Das **Verhältniß** begreift allein alle Haupteigenschaften des Schönen in sich, nemlich, die durch Mannichfaltigkeit, Regelmäßigkeit und Ordnung verschönerte Einheit; denn Verhältniß gewahr werden, heißt erstlich, Gegenstände vergleichen; zweytens, mehr als eine Vergleichung anstellen; drittens,

unter

unter einer dritten und vierten Sache eben diejenige Aehnlichkeit entdecken, die man zwischen der ersten und zweyten bemerkt hatte, u. s. w. Ich gehe z. E. in ein Haus, und werde gewahr, daß man eben so viel Vorsicht angewendet hat, sich vor der Kälte des Winters zu verwahren, als die Kühle während der Hitze des Sommers daselbst zu genießen. Diese Gleichheit der Vorsicht und Achtsamkeit, diese verschiedenen Absichten, die einen gleichen Erfolg haben, machen ein Verhältniß, dessen Wirkungen und Folgen ich nicht allein gerne empfinde, sondern ich freue mich auch noch, sie an sich selbst zu sehen. Ich bemerke außer diesem noch, eine gewisse Beziehung zwischen der Höhe des Zimmers und der Fensteröffnung. Noch eine sehr nahe Beziehung läßt sich zwischen der Größe der Fenster und der Fensterflügel bemerken, und endlich herrscht die nemliche Beziehung wieder unter den Fensterflügeln und den Glasscheiben. Diese Gleichheit der Beziehungen der verschiedenen Theile unter einander, bringt ein Verhältniß hervor, welches man natürlicher Weise billigen und fühlen muß.

Die durch Einheit gemäßigte Mannichfaltigkeit, die Regelmäßigkeit, Ordnung und das Verhältniß sind sicherlich nicht bloße Einbildungen; sie entspringen nicht von der Phantasie, und der Eigensinn kann nicht darüber entscheiden. Wir haben also die wahrhaften Abzeichen des Schönen, Abzeichen, die in der Natur und Wahrheit gegründet sind, festgesetzt.

Viertes Capitel.

Bestätigt das vorhergehende mit Beyspielen von Gebäuden, Sitten, vom menschlichen Cörper, von Farben, Stärke des Cörpers, Wuchs, Gesicht, Augen, Bewegung, Miene und Putz.

Fünftes Capitel.

Wo man einigen Schwierigkeiten zuvorkommt, und die Grundsätze angiebt, wodurch sie können gehoben werden.

1.

Abbildung der Häßlichkeit.

Die Abbildungen der häßlichsten und hassenswürdigsten Sachen können demohngeachtet ebenfalls ihre Schönheit haben, so wie z. E. das Gemälde einer Spinne, eines Ungeheuers, eines Mörders oder einer Grausamkeit; weil man eine Beziehung der Gleichheit zwischen diesen Gegenständen des Abscheues und einem Gemälde findet, die weder schändlich noch gefährlich ist. Der Geist freut sich, Einheit in dieser großen Verschidenheit zu entdecken.

Groteske Zeichnung.

2. Eine groteske Figur gefällt, und erhält den Namen schön ihrer Sonderbarkeit und ausschweifenden Unregelmäßigkeit wegen. Eine solche Erscheinung scheint unsern Grundsätzen zwar zuwider zu seyn, aber sie ist es nicht, vielmehr bestätigt sie sie noch. Man fühlt gern die Uebereinstimmung der Beziehungen, die sich zwischen der Ausführung und der Absicht eines Menschen finden, der es sich zum Gesetz gemacht hat, alles, was die Künstler gewöhnlicherweise suchen, bis zum geringsten Anschein zu fliehen.

Außer diesem läßt man seinen Blick gerne bisweilen auf Mannichfaltigkeiten ohne Ordnung, ohne Folge, ohne Verbindung und Einheit umherschweifen, um dadurch desto fühlbarer für das Verhältniß zu werden, so bald man es bemerkt, auf die nemliche Art, wie die Menschen bey tausend Gelegenheiten ihre Begierden reizen, und die Erfüllung verzögern, um sie hernach desto wollüstiger

lüstiger zu erfüllen; sie verweigern, um mit desto grösserm Ueberfluß zu geben.

Unregelmäßigkeit.

3. Wahrscheinlicherweise hat aus dieser Ursache die unendliche Weisheit des Schöpfers eine so große Anzahl unregelmäßige Einrichtungen auf dem Weltgebäude gelassen. Die meisten Bäume z. E. breiten ihre Zweige nicht regelmäßig aus; die Berge und ihre abhängenden Seiten scheinen nicht verhältnißmäßig eingerichtet zu seyn. Die Wasserquellen springen hier und da aus der Erde, ohne unter sich regelmäßige Figuren zu machen. Aber man muß sich erinnern, daß sich in einer unzählbaren Menge von Gegenständen, z. E. im Anstoß der Cörper, in der Gewalt der Gewichte, in dem Lauf der Wasser, in der Bildung des Saamens, der Blätter, der Fasern, und der Blumen, so viel bewundernswürdige Verhältnisse so genau beobachtet finden, daß es, um uns für das Vergnügen, sie zu entdecken, desto fühlbarer zu machen, wichtig wäre, uns alle Augenblicke vom Anschauen der Unregelmäßigkeit zur Betrachtung des Regelmäßigen zu führen; man wird die Schönheit dadurch am besten gewahr.

Ich werde fortfahren, einige Anmerkungen zu machen, die meine Leser in den Stand setzen werden, den Einwürfen, die etwa vorfallen möchten, und den Verwirrungen, in die sie über den Gegenstand, den ich bisher erklärt habe, fallen möchten, zuvorzukommen.

Die Schönheiten müssen in mehr als einer Absicht betrachtet werden.

4. Ich bemerke also, daß man, um die Verhältnisse, worinn die Schönheit bestehen soll, zu entdecken, bisweilen ganz einfach einen einzigen Theil mit sich selbst vergleicht, z. E. seine Höhe mit seiner Breite, die Anzahl seiner Linien mit ihrem Umfang, seine Aussenseite mit dem Innwendigen, seinen Glanz mit seiner Dauer, seinen Bau mit seinem Gebrauch;

brauch; alles dieses, wie es leicht zu begreifen ist, giebt Verhältnisse. Bisweilen vergleicht man auch diesen nemlichen Theil mit andern Theilen, mit denen er vereinigt ist, um ein einziges Ganzes zu machen. Und daher entstehen wieder neue Beziehungen. In einer Absicht wird alles verhältnißmäßig seyn, und in einer andern wird bisweilen viel, bisweilen wenig daran fehlen. Darum wird man diesen einen Theil schön oder nicht schön nennen, je nachdem man ihn in der einen oder der andern Absicht betrachtet; und diejenigen, die sich von einem einzigen Gesichtspunct einnehmen lassen, und mit zu vieler Uebereilung und zu wenig Zurückhaltung entscheiden, werden sich dadurch selbst betrügen, und werden, indem sie nur einen Theil der Wahrheit sehen, den andern läugnen. Ich sehe in einem Gemälde ein Pferd vollkommen gut abgebildet, aber es ist nicht am rechten Ort, wenn es nicht zu den übrigen paßt. Es ist also schön an sich selbst, ohne ein schöner Theil des Ganzen zu seyn.

Ueberdies wird ein Ganzes entweder blos in sich selbst verglichen, wenn man die Theile und die Zusammensetzung desselben vergleicht, oder man macht die Vergleichung mit andern Ganzen, um zu untersuchen, in welchem von diesen Ganzen die genauesten Verhälnisse, und die glänzendsten oder schicklichsten Beziehungen wahrzunehmen sind. Dieses ist noch eine neue Gelegenheit, einem und eben demselben Gegenstand den Namen schön beyzulegen, wenn man ihn an sich selbst betrachtet, oder ihn ihm zu verweigern, wenn man ihn mit vorzüglichern Gegenständen vergleicht. Auf diese Weise wird man erkennen, ein Mensch habe einen guten Wuchs, weil man alles verhältnißmäßig an ihm findet, und man wird läugnen, daß er einen schönen Wuchs habe, wenn man seine kleine Statur mit der Größe der meisten andern, die ihn weit übertreffen, vergleicht.

Ein

Ein Gebäude kann an sich schön seyn, aber es wird diesen Namen verlieren, sobald man es für ein Gebäude ansieht, das zum Aufenthalt eines Prinzen bestimmt ist ꝛc.

Mittel, richtig zu vergleichen.

5. Wenn man vergleichen will, so muß man die Vorsicht gebrauchen, Gegenstände aus einer und eben derselben Gattung, übereinkommende und ähnliche Gegenstände zu wählen, damit sich die ganze Vergleichung auf das mehr und weniger erstrecken kann, ohne welches man unfehlbar in Dunkelheit und Verwirrung geräth. Ich werde also Farbe mit Farbe vergleichen, und nicht die Farbe einer Person mit den Zügen einer andern, oder die Züge dieses mit dem Wuchs eines andern. Ich werde eben so wenig den Wuchs mit der Miene oder mit den Bewegungen vergleichen. Wenn die Rede von Farben ist, so werde ich Glanz mit Glanz, Dauer mit Dauer, weiß mit weiß, roth mit roth, und nicht roth mit dem Glanz, weiß mit der Dauer u. s. w. vergleichen. Dieses wäre das Mittel, wie es sich oft zuträgt, lange zu reden, ohne sich einander zu verstehen, und ohne beynahe zu wissen, was man selbst sagt. Z. E. Es giebt glänzende Schönheiten, und es giebt dauerhafte Schönheiten; ich würde fragen, welche von zwey Schönheiten vom ersten Rang am meisten glänze; und dann, welche von zwey Schönheiten vom zweyten Rang am dauerhaftesten sey, aber ich würde mich sehr hüten, die Eigenschaften der erstern Classe mit den Eigenschaften der zweyten zu vergleichen.

Versteckte Schönheiten.

6. Wenn selbst der menschliche Geist, dessen Blick sehr eingeschränkt ist, in gewissen Gegenständen keine Regelmäßigkeit und keine Verhältnisse wahrnimmt, so folgt noch nicht, daß sie keine Schönheit haben. Die Beziehungen, auf

welche sie gegründet ist, können so zusammengesetzt seyn, daß sie allen gewöhnlichen Kenntnissen entgehen, und nicht anders als durch ungewöhnlichen Fleiß und Geschicklichkeit wahrgenommen werden können. Die Umrisse der Planeten sind weder Cirkel noch gewöhnliche Ellipsen, aber es folgt daraus noch nicht, daß sie keine Regelmäßigkeit haben, ob sie gleich schwerer zu bestimmen ist. Die zusammengesetzten Beziehungen haben ihre Schönheit so gut wie die einfachen, und selbst dadurch, daß sie mehr Mannichfaltigkeit in sich enthalten, machen sie großen Geistern desto größeres Vergnügen. Man rechnet z. E. die Zeit nach Minuten, Stunden, Tagen und Wochen; diese Mannichfaltigkeit leitet sich sehr leicht zur Einheit zurück; 60 Minuten machen eine Stunde, 24 Stunden einen Tag, 7 Tage eine Woche, und so geht diese Ordnung immer wieder vom Anfang an. Es ist weit schwerer, den Punct der Einheit unter Wochen und Jahren zu finden. Es müssen 28 Jahre vorbey gehen, ehe alle Tage der Woche, das ganze Jahr hindurch in ihre erste Ordnung zurückkommen, und dieses nennt man den Sonnencirkel. (cycle solaire.)

Die Neumonden verändern sich ganzer 19 Jahre hindurch, aber am Ende dieses Ziels der Ungleichheit, kömmt die Gleichheit wieder, und sie folgen in den folgenden 19 Jahren in der nemlichen Ordnung der Tage auf einander, wie sich die 19 vorhergehenden gefolgt sind. Dieses nennt man den Mondcirkel. (cycle lunaire.) Aber sie fallen nicht auf die nemliche Stunde und auf den nemlichen Augenblick; dazu gehört eine weit längere Zeit, nemlich eine Zeit von 625 (*) Jahren, um alle die Unterschiede von Stunden und Minuten aufzuheben.

Der jährliche Lauf der Sonne braucht 365 Tage, 5 Stunden und ungefehr 49 Minuten; und mag man das Jahr

* s. Memoire de l'Academie des sciences.

Jahr zu 365 oder zu 366 Tagen rechnen, so wird es entweder früher als der jährliche Lauf der Sonne geendet seyn, oder die Sonne wird ihren Kreis früher durchlaufen haben, als das Jahr zu 366 Tagen gerechnet, verflossen ist, und diese Veränderungen, um zur Einheit zurückzukommen, brauchen einen Zeitraum von 132 Jahren.

Man muß sich also nicht verwundern, wenn der eine das für schön hält, was für den andern nicht schön ist; dieses beweißt noch nicht, daß die Schönheit in der Einbildung bestehe, man muß blos daraus schließen, daß die Schönheit in einem Gegenstande versteckter und schwerer zu entdecken ist, als in einem andern. Es kann einer die Eigenheiten des Cirkels kennen, und vom Oyale und der Hyperbole nichts wissen ꝛc. so wie im Gegentheil derjenige, der einmal conische Risse (Section conique) gemacht, die Eigenheiten ihrer Umrisse und die daher entstehenden Verhältnisse bemerkt hat, weniger fühlbar für die Eigenheiten der Cirkel, die einfacher sind, seyn wird.

Das Schöne muß immer auf Einheit zurückgeleitete Mannichfaltigkeit in sich enthalten, muß aber dem Umfang unsers Geistes angemessen seyn. Wenn der Geist geübt ist, so findet er Vergnügen eine große Anzahl Mannichfaltigkeiten zu vereinigen, und wenn ihrer zu wenig sind, so übersieht er sie zu leicht, und wird nicht genug dadurch beschäftigt. Die Anfänger in der Musik verlangen einfache und wenig zusammengesetzte Stücke, weil sie für sie schon Mannichfaltigkeiten genug enthalten; aber ein geübteres Ohr verlangt mehr, es braucht mehrere Mannichfaltigkeit, um seine Aufmerksamkeit zu unterhalten. Es ist in diesem Fall mit der Schönheit, wie mit der Gesundheit; das, was zum Unterhalt eines Kindes genug ist, würde einen erwachsenen Menschen verhungern lassen, und im Gegentheil, das, was zur Erhaltung der Lebhaftigkeit eines starken Men-

schen nothwendig ist, würde ein schwächliches Temperament ruiniren. Die Schönheit und Gesundheit sind keine bloße Einbildungen, es sind Realitäten, aber relativ und nicht absolut.

Jedes Verhältniß hat seinen eigenen Umfang, jedes nach seiner Bestimmung.

7. Ich wiederhole endlich noch einmal, was ich schon oft gesagt habe, daß nemlich die Verhältnisse sich verändern können, ohne aufzuhören Verhältnisse zu seyn. Es hängt nicht von der Wahl eines Baumeisters ab, einige zu beobachten, oder alle zu vernachläßigen, aber wählen muß er, und hernach nothwendig in derjenigen Ordnung, die er sich entworfen hat, zu erhalten suchen, und die Verhältnisse, wovon er sich eine Vorstellung gemacht hat, ins Werk richten. Eine hohe Säule an der Seite einer viel niedrigern, eine dritte von beyden verschieden, eine vierte weniger dick, aber etwas höher, ein viereckigter Pfeiler an der Stelle der fünften, und so weiter ohne alle Regelmäßigkeit, würde eine so häßliche Figur machen, daß man die Unregelmäßigkeit derselben nicht einmal in einem grotesken Gemälde würde ertragen können. Aber die Basis sey siebenmal oder $7\frac{1}{4}$, 11 oder $10\frac{1}{2}$ mal in der Höhe enthalten, — die Höhe habe einen Zoll mehr, oder die Basis eine Linie weniger, als die gewöhnlichen Regeln vorschreiben, — diese Verhältnisse sind willkührlich; man muß sich an dasjenige Verhältniß halten, das man einmal gewählt hat, aber wählen kann man ohne Gefahr, welches man will. Die ersten Baumeister haben sich auf ein gewisses Maas eingeschränkt; die Gebäude, die sie aufgeführt haben, sind eben sowohl durch den Ruhm der Götter und Helden, denen zu Ehren sie errichtet waren, als durch die Größe des Gebäudes selbst, durch die Regelmäßigkeit, die darinn herrschte, und durch die Geschicklichkeit, womit alle Theile desselben vollendet waren,

ren, berühmt geworden. Aller dieser Ursachen wegen hat man sie nachgeahmt, man hat sie zu Mustern genommen, die Meister der Kunst haben ihre Aufmerksamkeit dahin gewandt, und alles, was sich davon entfernte, es mochte auch noch so wenig seyn, hat misfallen, gleichsam weil es den Briffen nicht entsprach, für die man eingenommen war, und mit deren Werth man sich bekannt gemacht hatte.

Sechtes Capitel.

Quellen der vorgefaßten Meynungen vom Schönen.

Es giebt sehr wenig Menschen, die Gebrauch von ihrem Geiste machen; die meisten überlassen sich nur ihr ganzes Leben hindurch ihren Sinnen und Leidenschaften. Dieses ist die Ursache, warum sie entweder nur das schön nennen, was ihren Sinnen schmeichelt, oder das, was ihr Herz durch angenehme Bewegungen interessirt; oder wenn es ihnen ja begegnet, das schön zu nennen, was diese Wirkung nicht hervorbringt, so schließen sie daraus, daß gefallen nicht das Abzeichen des Schönen sey; denn sie rechnen das, was nur Beziehung mit den Begriffen des Geistes hat, für nichts, und ihre Aufmerksamkeit hält sich bey diesen gar nicht auf.

Wenn unsere Sinnen und unser Herz noch in ihrem unverdorbenen Zustand wären, so würde zwischen Empfindungen und Leidenschaften, und den Kenntnissen unserer Vernunft eine vollkommene Uebereinstimmung seyn; aber diese Harmonie ist schon lange zerstört. Ich werde daraus fünf Ursachen auf unsern Gegenstand anzuwenden suchen.

Das Temperament.

1. Die erste ist das Temperament, denn, je nachdem die Beschaffenheit unsers Cörpers ist, lieben wir entweder das Ernsthafte oder das Muntere, die Ruhe oder die Thätigkeit, die Mäßigung oder die Ausschweifungen, die Zurückhaltung oder die Freymüthigkeit ꝛc. Wenn Beziehung oder Uebereinkunft zwischen den Gegenständen und unsern Beschaffenheiten ist, so ist es eine physische Nothwendigkeit, daß uns ihre Eindrücke angenehm seyn müssen.

Die Eigenliebe.

2. Die Eigenliebe befestigt sowohl gerade zu, als durch Ueberlegung diese erste Ursache. Wir sind nicht verbunden, uns bey Leuten, die mit uns einerley Humor haben, zu zwingen, wir haben das Vergnügen, mit ihnen dem Hang unserer Neigungen zu folgen, ihr Beyspiel rechtfertigt das, wozu wir uns geneigt fühlen. Diejenigen hingegen, deren Manieren von den unsrigen verschieden sind, scheinen uns so viele Critiker und Richter, deren Maximen wir verdammen, oder deren Gegenwart uns zum wenigsten beunruhigt. Durch diesen Grundsatz der Eigenliebe und durch das Vergnügen, welches wir empfinden, wenn wir den Beyfall eines andern mit den unsrigen vereinigen können, kommen wir dahin, daß wir nicht allein unsere Manieren und unsern Humor bey andern lieben, sondern sogar die Farben und Züge, die mit den unsrigen einige Aehnlichkeit haben.

Bisweilen bringt uns auch die Erfahrung unsere Uebel, und das traurige Gefühl unserer Mängel, und ihrer Folgen, dahin, daß wir bey andern, die den unsrigen entgegengesetzten Beschaffenheiten schützen. Ein Mensch, dessen Leidenschaft einen übeln Erfolg gehabt hat, findet die Ruhe reizend. Ein Mensch, der sich alle Augenblicke in Gefahr sieht, eine Schwindsucht oder Auszehrung zu bekommen, glaubt, man könne

nicht

nicht so gut bey Leibe seyn; und überhaupt alle unruhige Personen, die durch die Wirkung ihres Temperaments oder ihrer Gewohnheiten, alles was ihnen begegnet, von der schlimmen Seite ansehen, finden gewöhnlich nichts schön, als was ihnen fehlt, und man findet einige unter ihnen, die alles loben, nur nicht das, was sie selbst besitzen.

Die Gewohnheiten.

3. Jedermann weiß, daß die Gewohnheit eine zweyte Natur ist, und daß sie die nemlichen Wirkungen hervorbringen kann, die das Temperament bewirkt. Der eine läßt sich durch die Augen, der andere durch die Ohren verführen, das Geld verblendet diesen, große Titel nehmen jenen ein, und verhindern ihn, richtig und gesund vom Schönen zu urtheilen. Die Stärke der Gewohnheiten ist kaum glaublich, sie werden von tausend verborgenen aber sehr wirksamen Triebfedern unterstützt. Carteſius erinnerte sich endlich, daß seine Neigung für die Schielenden daher kam, daß seine Amme diesen Fehler gehabt hatte. Gewisse Gegenstände sind uns in unserer Kindheit oder in etwas spätern Jahren angenehm oder unangenehm aufgefallen: ihre Eindrücke sind lebhaft und dauerhaft gewesen, und ob sie gleich beynahe vergessen sind, und man sich ihrer bisweilen ganz und gar nicht erinnert, so bleiben demohngeachtet noch Merkmaale übrig, die sich bey dem Anblick alles dessen, was mit dem, wodurch sie zuerst entstanden sind, Beziehung hat, wieder erinnern. Alle unsere alten Beschaffenheiten, und alle die Bewegungen, die sie begleiten, wachen durch die geringste Aehnlichkeit wieder auf; dies ist einer von den großen Schlüsseln, der dazu dienen kann, die Grundsätze unserer Neigungen und Bewegungen zu entdecken, und um die Anwendung davon auf unsern Gegenstand zu machen: man findet schön, was dem gleicht, was wir in

einem

einem Alter, wo uns Vorurtheile, Sinne, und die Maschine einzig und allein beherrschten, geliebt haben.

Welche unzählige Quellen von Irrthümern über das Schöne finden wir in der Vereinigung der Temperamente und der Gewohnheiten, und in den Verblendungen, wozu sie der Eigenliebe Gelegenheit geben! Man kann durch diese Grundsätze sehr leicht erklären, woher es kömmt, daß gewisse Züge und Wüchse in einen Lande für Schönheiten, und in dem andern für Misgestalten gehalten werden. Eben diese Grundsätze machen uns begreiflich, woher es kömmt, daß man gewisse Züge, gewisse Farben, oder gewisse Manieren in einer Familie weit mehr liebt, als in den andern. Man kann noch weiter gehen, und erklären, warum jedes Thier für seine Gattung eine besondere Anhänglichkeit hat. Ihre innere Beschaffenheit hat so viel Verhältniß mit ihrer äussern Form, daß, um sie angenehm zu bewegen, die Gegenstände, die auf sie wirken sollen, mit ihnen übereinkommen und ihnen gleichen müssen. Es giebt Schönheiten, in Absicht auf Begriffe, und in Absicht auf Empfindungen; jene sind bestimmt, diese aber veränderlich. Die ersten gründen die Wahrheit unserer Urtheile, die andern den Eigensinn und die Sonderbarkeit unsers Geschmacks, der, so sonderbar er auch scheint, und so sonderbar er auch in der That ist, da er nicht von der Vernunft geordnet wird, doch seine physischen Ursachen hat, die auf das Verhältniß der Organen und der auf sie wirkenden Gegenstände, gegründet sind.

Die Leidenschaften.

4. Zu diesen drey Ursachen gesellen sich die Leidenschaften, deren Urtheile allemal übertrieben sind, die die Gegenstände vergrößern, verstellen, und bisweilen entweder alle Schönheit, oder alle Häßlichkeit derselben verbergen. Wenn man von einer Leidenschaft eingenommen ist, so hat man,

um

um nicht das Misvergnügen zu haben, sich zu tadeln, oder die Mühe, mit sich selbst zu streiten, blos für das Aufmerksamkeit, was sie rechtfertigt. Man will nichts liebenswürdiges sehen, an denen, die man haßt, um nicht verbunden zu seyn, eine Leidenschaft einzuschränken, in der man entschlossen ist, sich zu unterhalten. Man will nichts fehlerhaftes an denen, die man liebt, sehen, damit nichts das Vergnügen vermindere, welches man findet, sie zu lieben.

Gewisse Züge, gewisse Farben, gewisse Mienen gefallen, entweder mit Grund, weil diese Farben, diese Züge, und diese Mienen wirklich Schönheiten haben, oder durch die Wirkung vorgefaßter Meynungen, die wir jetzt erklären. Eben so können uns der Humor, die Reden und Manieren einer Person vollkommen gefallen, entweder weil sie vernünftig sind, oder blos, weil sie mit unserm Temperament und mit unsern Gewohnheiten Uebereinstimmung haben. Dies ist schon genug, uns für diese Person einzunehmen, und wenn noch Leidenschaft dazu kömmt, (wenn es auch gleich keine von den heftigen Leidenschaften ist, die alles zerstören und um und um kehren, und deren Ausschweifungen sehr in die Augen fallen) so mäßig sie auch sey, so wird sie doch die Gewalt haben, die Aufmerksamkeit von allem, was dem Schönen an diesen gefallenden Personen entgegen ist, abzuwenden, und machen, daß uns auch das, was weder schön noch häßlich ist, gefalle, blos, weil es mit dem wirklich Schönen vergesellschaftet ist. Wir lieben unser Vergnügen zu sehr, als daß wir uns demselben durch hinderliche Ueberlegungen entgegensetzen, und nicht alles nützen sollten, was ihm Dauer, Lebhaftigkeit und Umfang geben kann.

Ueberdieses ist nie eine Leidenschaft allein, jede erregt noch andere, durch deren Unterstützung sie sich verstärkt.

Der

Der Eigennutz, die Eitelkeit, die Eifersucht vereinigen sich mit der Liebe, und alle Bewegungen, die aus dieser Vereinigung entstehen, werden dem geliebten Gegenstande beygemessen. Man glaubt, blos den Augen seiner Geliebten alles Vergnügen schuldig zu seyn, welches man bey dem Gedanken einer Heyrath, wodurch wir bereichert und erhoben werden, und die man aus diesen beyden Bewegungsgründen sehr heftig wünscht, empfindet. Wenn man aber auch eine reine, einzige, und mit keiner andern vermischte Leidenschaft annimmt, so ist sie doch schon hinlänglich uns zu Irrthümern zu verleiten, und zu verursachen, daß wir die Gegenstände sehr vergrößern. Durch Verbindung und Vereinigung des Temperaments und der Gewohnheiten empfindet ein Mensch die angenehmen Bewegungen der Liebe, oder die unangenehmen Bewegungen des Hasses; sein Herz ist von Freude oder von Unruhe erfüllt, je nachdem ihn die eine oder die andere dieser Leidenschaften eingenommen hat, und er schreibt den Unterschied dieser Empfindung blos den Eigenschaften der Gegenstände zu, die auf sie wirken, ob sie gleich einzig und allein, oder doch meistens seiner innern Beschaffenheit zuzuschreiben sind. Seine Leidenschaft ist das Glas, wodurch er alles betrachtet; der Gegenstand gefällt oder misfällt, nicht durch seinen Werth, oder vermöge der Verhältnisse, die man an ihm entdeckt, sondern durch die angenehmen oder unangenehmen Eindrücke, die die Leidenschaft bewirkt, und deren Ursachen im Blute und in den animalischen Lebensgeistern liegen. Fast aus eben dieser Ursache werden Frauenzimmer am meisten von der Schönheit der Männer, und Männer hingegen am meisten von der Schönheit der Frauenzimmer gerührt.

Dieses sind Schönheiten von verschiedener Gattung, und um richtig darüber zu entscheiden, muß man sie mit ihrer Bestimmung vergleichen. Das Schicksal des

menschl-

menschlichen Geschlechts ist so beschaffen, daß zu seiner Erhaltung, zur Erziehung der Kinder und zur Unterhaltung der Familien sich nothwendig ein Theil desselben mit mühsamen Arbeiten beschäftigen muß, indem der andere die häuslichen Sorgen übernimmt. Die Natur selbst hat diese Einrichtung gemacht, die Last und die andern Unbequemlichkeiten der Schwangerschaft, mit der Ernährung der Kinder verbunden, verbinden die Frauenzimmer zu einer stillen sitzenden Lebensart. Die Stärke ist der Antheil des zu rauhern und mühsamern Arbeiten bestimmten männlichen Geschlechts, deswegen ist der Cörper eines Mannes am stärksten und wird am meisten gefürchtet; und um alle Dinge in eine Gleichheit zu bringen, wodurch Zärtlichkeit und Zutrauen unterhalten würde, mußten nothwendig die Frauenzimmer ihre eigenen Waffen bekommen; diese sind die Sanftmuth und Annehmlichkeit, wodurch sie die bestricken und besänftigen, die blos die Stärke furchtbar machte, und durch das Vermögen, welches sie haben, sich liebenswürdig zu machen, mäßigen sie das rauhe Wesen, wozu die Männer durch ihre mühsamen Arbeiten unvermerkt gebracht werden. Man darf nur diesem Begriff folgen, so wird man eine sichere Regel haben, diese zwey verschiedenen Schönheiten zu beurtheilen.

Die Unbeständigkeit.

5. Endlich, liebt das menschliche Herz die Thätigkeit, eine stille Ruhe macht ihm Langeweile und scheint ihm abgeschmackt zu seyn; aus dieser Ursache läßt es sich leicht von Neuheit einnehmen, weil es gewöhnlich von dem, woran es schon gewöhnt ist, nicht mehr gerührt wird. Dies ist ein Bedürfniß für schwache Geister, die nichts über sich selbst vermögen, sondern blos äußeren Gegenständen ihre ganze Glückseligkeit schuldig sind. Sie müssen abwechseln, oder sie bekommen Eckel; das, was ihnen gefallen hat, hört bald auf, ihnen zu gefallen: daher finden sie bald das

nicht

nicht mehr schön, was sie, da es noch neu war, schön fanden. Die Bewegungen ihres Herzens, die sie blos einer Ueberraschung zu danken haben, hören auf, so bald die Ueberraschung vorbey ist. Aber anstatt endlich die Augen zu öffnen und von ihren Verblendungen zurückzukommen, glauben sie nicht einmal verblendet zu seyn, sondern, weit entfernt, sich zu verbessern, bestärken sie sich vielmehr immer mehr und mehr in ihrer leichtsinnigen Gewohnheit und Unbeständigkeit. Wenn sie den Zügen und den Abzeichen eines Gegenstandes, der ihnen gefiel, das zugeschrieben haben, was blos der Neuheit desselben beygemessen werden mußte, und sie finden, daß sie sich betrogen haben, so verwechseln sie, um sich für ihren Irrthum zu entschädigen, diesen Gegenstand mit einem andern, und glauben, das minder Fürtrefliche mit dem weit schönern zu verwechseln, da sie doch nur eine vorgefaßte Meynung gegen eine andere vertauschen.

Aus diesen Ursachen gefallen denen, die sehr an Kleinigkeiten hängen, die Moden so sehr, die nothwendig von der Neuheit erst die Vorzüge bekommen müssen, die ihnen sonst mangeln. Aber diese Moden, sie mögen sich über Kleider, Meublen, Blumen, Früchte, Farben, Musik, Reden oder Manieren erstrecken, triumphiren besonders alsdann, wenn zu ihrer Unterstützung die Eitelkeit oder irgend eine andere mächtige Leidenschaft sich zur Neuheit gesellt, wie es zu geschehen pflegt, wenn die Großen und Vornehmen die ersten Urheber davon sind, oder wenn man sie zuerst bey Personen sieht, für die man sehr eingenommen ist.

Wenn man einer Mode aus diesen letzten Bewegungsgründen folgt, so dauert und gefällt sie so lange, als die Ursachen, die sie beliebt gemacht haben, dauern, und folglich dauert sie so lange, als die Phantasie derer, die sie aufgebracht haben. Was man aber blos und

haupt-

hauptsächlich aus einem Hang zur Neuheit liebt, kann nicht lange gefallen, weil es nicht lange neu bleiben kann. Alles das, was keinen andern Werth hat, als den, den die Einbildungskraft gewissen Zügen, und gewissen sonderbaren und ausserordentlichen Charaktern beylegt, hört sehr bald auf von uns geschätzt zu werden; und alles, was aus der einzigen Ursache, weil es der Eitelkeit und der Begierde sich zu unterscheiden schmeichelt, gefällt, wird uns bald eckelhaft, sobald wir sehen, daß es andere eben so haben. Aber es würde eine unendliche Arbeit seyn, dem Menschen in allen den Verirrungen zu folgen in die er durch seinen mannichfachen Eigensinn geräth.

Vielleicht ist es eben sowohl die Mode, als die Gewohnheit, die verursacht, daß in gewissen Ländern die unmäßig kleinen, und wegen ihrer Unbrauchbarkeit und schlechten Verhältniß mit den übrigen Theilen des Cörpers, unnatürlichen Füsse, gefallen. Die dritte Quelle der Vorurtheile über das Schöne, trägt in der ganzen Welt zu solchen vorgefaßten Meynungen bey. Die Leute vom niedrigsten Stande, die oft barfuß gehen, oder sehr dicke Schuhe tragen, lassen sehr dicke, und durch alles, womit sie umgeben sind, eckelhafte Füße sehen; man gewöhnt sich dadurch das entgegengesetzte Extrem schön zu finden, ob es gleich ebenfalls nicht vollkommen verhältnißmäßig ist; denn, so wie die Bewegungen eines zu grossen Fusses nicht frey genug sind, so giebt ein zu kleiner Fuß dem Cörper nicht Festigkeit genug.

Ein Mensch, dessen Fuß zu groß ist, scheint ihn nur mit Anstrengung aufheben zu können, — es scheint, als wenn dieser Fuß nöthig hätte getragen zu werden, anstatt daß er selbst tragen sollte. Es giebt mechanische Gründe, die beweisen, daß ein Mensch, der einen zu kleinen Fuß hat, sich sehr gerade halten muß, wenn er fest stehen will, denn je weniger ein Piedestal Umfang hat, je

mehr ist das, was man darauf setzt, in Gefahr umzufallen, sobald sichs etwas umneigt. Die kleinen Füsse haben also eine wirkliche Schönheit, die in ihrem Verhältniß mit dem freyen und geraden Gang des Menschen besteht. Aber in dieser Materie, so wie in unendlich vielen andern kann die Sonderbarkeit der Einbildungskraft die Dinge sehr vergrössern und zu weit treiben.

Man sieht aus dem, was ich gesagt habe, wozu uns Temperament, Gewohnheiten, Eigenliebe und die Leidenschafften bringen können. Aber die Irrthümer, wozu uns in Absicht auf das Schöne unsere vorgefaßten Meynungen verleiten, beweisen nicht, daß das Schöne kein bestimmtes und unveränderliches Wesen habe, eben so wenig, als die Irrthümer über das Wahre und Rechte, in die wir aus den nemlichen Ursachen gerathen, uns auf den Einfall bringen können, die Wahrheit und Tugend für bloße Chimären zu halten und zu glauben, daß jede Meynung wahr sey, nicht an sich selbst, sondern in ihrem Verhältniß mit dem, der sie glaubt, und daß eben so, eine Handlung nicht anders gerecht sey, als in Beziehung mit demjenigen, der sich dazu verbunden glaubt.

Ich habe also, wie es scheint, die wahrhaften Grundsätze des Schönen festgesetzt, und die Quellen der vorgefaßten Meynungen und Irrthümer, in die die Menschen verfallen, wenn sie davon reden, entdeckt.

Siebendes Capitel.

Von der Gewalt der Schönheit über unsere Empfindungen.

I.

Beschaffenheit der Frage.

Ich habe bewiesen, daß ein Gegenstand den Namen schön verdiene, wenn er Verschiedenheiten, die sich zu einiger Einheit, zurück-

rückleiten lassen, enthält, und dadurch den Geist beschäfftigt, ohne ihn zu ermüden.

Ich habe auch noch bewiesen, daß die Verhältnisse, wenn sie einander unterstützen, der Vernunft etwas sehr angenehmes darbieten. Und endlich schmeichle ich mir, bewiesen zu haben, daß alles was eine Sache ihrer Bestimmung angemessener macht, zu ihrer Schönheit beytrage.

Aber es ist gewiß, daß man gewöhnlicherweise sein Urtheil über die Schönheit eines Gegenstandes nicht so lange aufschiebt, bis man seine Manichfaltigkeiten zur Einheit zurück zu führen weiß, — bis man die Ordnung und das Verhältniß der Theile entwickelt, und die Uebereinstimmung eines jeden mit seinem Entzweck und den Nutzen, den die andern davon erhalten können, bemerkt hat. Die Schönheit ist gleich kennbar, sie kömmt unsern Betrachtungen zuvor; unser Herz huldigt ihr, ohne die Begriffe unsers Verstandes darum zu fragen, und es scheint, daß sie über uns siege, ohne nöthig zu haben, daß wir selbst zu ihrem Sieg etwas beytragen. Wir wollen noch versuchen, die Ursachen dieser Gewalt zu entdecken, und sehen, ob wir sie ebenfalls in der Natur gegründet finden, oder ob sie keine andere Regel als unsern Eigensinn haben.

Grundsätze.

2. Um diese geheimen Ursachen zu entdecken, muß man mir erlauben, zur ersten Bildung des Menschen zurück zu gehen, und sie aus dem Grunde seiner Natur und seines Ursprungs zu ziehen. Der Mensch ist der Begriffe und Empfindungen fähig, das ist ein gewisser und durch Erfahrung bestätigter Grundsatz. Sein unendlich weiser Schöpfer, unfähig sich zu widersprechen, weder in seinen Gedanken noch in seinen Werken, hat den Menschen nicht fähig gemacht, auf zweyerley so verschiedene Arten zu denken, blos damit sie eine beständige Quelle von Widersprüchen für ihn seyn sollten. Alles, was der Schöpfer gut gemacht fin-

det, und entweder in seiner Art für vollkommen, oder der Vollkommenheit sehr nahe, ansieht, billigt und bewundert der menschliche Geist, wenn er richtig denkt, sobald er Kenntniß davon hat. Aus dieser Ursache liebt er natürlicherweise Ordnung und Harmonie, und der Schöpfer hat für gut befunden, alles nach Maaß und Gewicht zu machen, und die Welt erhält sich nur durch die darinn herrschenden Verhältnisse. Aber das, was so verdient, gebilligt zu werden, muß zu gleicher Zeit angenehme Empfindungen in uns hervorlocken. Diese Uebereinstimmung unserer Begriffe mit unsern Empfindungen ist der Weisheit unsers vollkommenen Urhebers würdig.

Alles das, was Eindruck auf die Organen unserer Sinne macht, die noch nicht verdorben sind, giebt zu angenehmen Empfindungen Anlaß, ist gemacht, und wirket auf eine Art auf uns, daß der Begriff davon schon an sich selbst uns gefallen würde, wenn wir Kenntniß davon hätten.

Wenn ein Kind den ganzen Bau seines kleinen Cörpers, den Zustand und die Bedürfnisse aller seiner Theile aus dem Grunde kennte, und mit der nemlichen Genauigkeit auch alle Cörper, die ihn umgeben, so würde es unter den kleinen Theilgen seines Cörpers, und unter den kleinen Theilgen der Milch eine Uebereinstimmung finden, die ihm gefiele, und anreizte, Gebrauch davon machen zu wollen; die Empfindung erzeugt dieses Verlangen gleich im ersten Augenblick.

Ein Mensch, der alle Bewegungen, die der Ton hervorbringt, und das ganze Gewebe der Fibern, die das vornehmste Organ des Gehörs ausmachen, könnte gewahr werden, würde mit vielem Vergnügen die Bewegungen, deren eine immer die andere verstärkt, entstehen sehen. Aber diejenigen, die sich einander zerstören, und wechselsweise schwächen, würden kein angenehmes Schauspiel für ihn seyn. Er würde in den Fibern

des

des Gehörs lieber sanfte Bewegungen, die sich ohne Gewalt einander nachfolgen, bemerken, als Eindrücke, die die Fibern unregelmäßig hin und her ziehen, die Theile derselben in Gefahr setzen zu zerreissen, und ihm schon durch ihre Unregelmäßigkeit allein misfallen würden. Mit diesen zwey verschiedenen Handlungen eines Geistes, der die Dinge durchs Gesicht beurtheilen, und nach Begriffen die einen billigen, und die andern misbilligen würde, stimmen auf der einen Seite die angenehmen Empfindungen der Accorde, und auf der andern die unangenehmen Empfindungen der Dissonanzen überein.

Der Cörper ist unfähig durch sich selbst auf die Seele zu wirken, denn was vermag das Ausgedehnte über den Gedanken? Wenn also gewisse Bewegungen gewöhnlich von gewissen Empfindungen begleitet sind, — wenn die einen in der Seele entstehen, zur nemlichen Zeit, da die andern im Körper entstehen, so ist diese Folge die Wirkung einer willkührlichen Einrichtung des Urhebers unserer Natur. Sein unendlicher Verstand, der sich eben so wenig in einer unzähligen Menge von Betrachtungen, als in einem einzigen einfachen Begriff verwirrt, kannte alle Bewegungen, deren der menschliche Cörper, sein Werk, fähig ist, und hat einer jeden, diejenige Empfindung, die sie begleiten soll, bestimmt. Diese Einrichtung hat er noch vor der Erschaffung des Menschen gemacht. Weder der Begriff dieser Einrichtung, noch der allmächtige Wille, der die Ausführung desselben befohlen hat, sind bey Gott verschwunden; diese Begriffe, und dieser Wille bestehen noch in der nemlichen Stärke, wie im Anfang, und alle Empfindungen, die in uns hervorgebracht werden, sind Wirkungen davon. Wenn ich an eine Blume rieche, so entsteht bey Gott kein neuer Wille, ich gebe ihm keine Gelegenheit zu einer neuen Beschäfftigung, sondern nütze nur ein Gesetz, welches schon vor meiner Existenz gemacht war, und ich erfahre nur durch die in mir entstehende Empfin-

dung die Wirkung eines Willens, den er beständig gehabt hat, und in dem er beständig verharren wird.

Dieser allweise Wille hat diese Folgen, die die Eindrücke auf die Organen, und die Empfindungen in der Seele begleiten, so eingerichtet, daß wir das, was uns gut ist, angenehm empfinden, indem uns das, was uns nicht gut ist, selbst durch die Empfindungen, die es hervorbringt, misfällt.

Man kömmt einem Einwurf zuvor.

3. Diese Harmonie zwischen der Natur der Empfindungen, und der Natur der Gegenstände, die die Ursache und Veranlassung derselben sind, würde vollkommen dauerhaft, und von einer Regelmäßigkeit gewesen seyn, und weder Veränderung noch Ausnahme erlitten haben, wenn sich der Mensch in dem Zustande worein ihn der Schöpfer gesetzt hatte, erhalten hätte. Aber der Fall und die Folgen des Falls, das Bedürfniß und die Beschwerde der Arbeit, die Krankheiten, die Bekümmernisse, die zur Strafe des Menschen verfluchte Erde, die seine Wohnung und Eigenthum war, und die daher entstehende Vermischung (denn dieser Fluch ist in Erfüllung gegangen) schädlicher Säfte und Theile, alles dieses hat ohne Widerrede den Bau des menschlichen Cörpers immer mehr und mehr verändert, und da sein unumschränkter Beherrscher wollte, daß er sterblich seyn sollte, so hat er es nicht mehr für nöthig gehalten, ihn vollkommen und genau von allem, was ihm durch eine genaue Harmonie aller Bewegungen seines Cörpers, mit den Bewegungen einer Seele, nützen oder schaden könnte, zu unterrichten.

Zu dieser Veränderung unsers Cörpers und der Organen unserer Sinne, der alle Menschen allgemein unterworfen sind, kommen noch verschiedene besondere Unordnungen. Einige erbt man von den Eltern, andern wird man durch eine unglückliche Erziehung unterworfen,

und

und noch andere ziehen wir uns durch unsere eigenen Fehler und Ausschweifungen zu. Dieses merkt man besonders am Geschmack, den die Menschen durch ihre Unmäßigkeit zu verderben, Mittel gefunden haben, daß es selbst die zahmen Hausthiere fühlen, und nicht so wie die Feldthiere unterscheiden können, was ihnen gut oder schädlich ist.

Man verdirbt sich selbst das Ohr, durch den beständigen Umgang mit Personen, die schlecht reden, oder einen schlechten Accent haben. Und wenn die Augen von der ersten Jugend an, an schwarze Gesichtsfarben, oder eingedrückte Nasen solcher Personen, die übrigens durch tausend Annehmlichkeiten und Dienstleistungen, die man beständig von ihnen erhält, gefallen, gewöhnt werden, so erhalten sich die Eindrücke dieser Mängel, ohne daß dadurch irgend eine widrige Empfindung hervorgebracht wird.

Folgen dieser Grundsätze.

4. Ich schliesse also, daß ein Gegenstand, der durch die Grösse, Figur, Verwickelung und das Verhältniß seiner Theile den Beyfall eines aufgeklärten Geistes verdienen würde, nicht so bald auf die Organen der Sinne, die noch durch keinen Zufall verdorben sind, wirkt, als in der Seele eine Empfindung entsteht, die gefällt, eine Empfindung, die wir schätzen und lieben.

Digreßion über den Geschmack

5. Das was ich jetzt festgesetzt habe, giebt mir Gelegenheit, im Vorbeygehen zu erklären, was der Geschmack ist. Der gute Geschmack schätzt durch Empfindung ohne Anstand das, was der Verstand würde gebilligt haben, wenn er sich die Zeit genommen hätte es vorhero gehörig zu untersuchen, um nach richtigen Begriffen darüber urtheilen zu können. Und dieser nemliche gute Geschmack verwirft sogleich nach einer misfallenden Empfindung, was die Vernunft nach einer gehörigen Untersuchung würde gemisbilligt haben. Der schlechte Geschmack hingegen, fühlt mit Vergnügen das, was die Vernunft verwerfen würde, und

sieht nichts liebenswürdiges in dem, was man nicht umhin könnte, zu schätzen, wenn man es besser kennte.

Es giebt Menschen, die mit einem so glücklichen Temperament, und mit so gut eingerichteten Organen der Sinne und der Einbildungskraft gebohren werden, daß ihnen nichts angenehm vorkömmt, was nicht den Namen des Schönen und Wahren wirklich verdient. Aber die meisten bedürfen eine Verbesserung, oder müssen doch wenigstens die natürliche Anlage durch die Gewohnheit zu vervollkommnen suchen. Ein Mensch z. E. der von Natur eine lebhafte Einbildungskraft, ein glückliches Gedächtniß, einen durchdringenden Blick hat, wird, so bald er die Augen auf ein Gemälde wirft, sogleich alle Züge desselben gewahr werden, und seine Einbildungskraft, die sich in der nemlichen Zeit den Begriff von allem, was sie vorzustellen bestimmt sind, macht, setzt ihn in den Stand, diese seinem Gedächtniß so gegenwärtige Gegenstände, mit der vor seinen Augen liegenden Abbildung zu vergleichen. Er ist also mit zwey Empfindungen beschäfftigt, — seine Einbildungskraft verschafft ihm die eine, und seine Augen die andere. Er vergleicht sie, und je nachdem er Uebereinstimmung oder Ungleichheit unter ihnen bemerkt, findet er das Gemälde schön oder fehlerhaft. Aber derjenige, bey dem sich diese natürlichen Anlagen nicht in dem nemlichen Grade befinden, lernt von einem Meister die Züge eines Gemäldes mit den Zügen der Gegenstände, die sie abbilden sollen, vergleichen. Er betrachtet sie nach einander, und gewöhnt sich das passende von dem was ihm nicht passend scheint, zu unterscheiden. Er überlegt, — fühlt dann, — und da die Gewohnheit macht, daß diese Empfindungen von Tag zu Tag mit mehrerer Geschwindigkeit in ihm hervorgebracht werden, so gehen sie endlich seinen Ueberlegungen vor, und von der Zeit an urtheilt er nach Geschmack. Eben so lernt man nach und nach lange und kurze Sylben unterscheiden, — man gewöhnt sich, diese Sylben

und

und dann die Worte die sie ausmachen, nach gewissen Regeln zusammen zu setzen. Es gehört Zeit dazu, sich von diesen Regeln zu unterrichten, und im Anfang gehört auch Zeit dazu, sich zu versichern, daß man ihnen gefolgt sey, und daß man eine Rede so geordnet habe, wie sie es verlangen; aber nachdem man sich durch fleissige Prüfungen überzeugt hat, wendet man seine Sorge darauf, die Wirkung einer so gerechtfertigten Einrichtung, auf unser Ohr, zu fühlen, und nach und nach befestigt man sich in der Geschicklichkeit, blos nach Empfindung zu urtheilen, ob man den Regeln gemäß rede, oder sich davon entferne.

Ein Mensch hat diejenigen Fibern, die das vornehmste Organ des Gehörs ausmachen, fein, dicht, angespannt, alle in ihrer Einrichtung gleichförmig, nur nach einem richtigen Verhältniß, die einen feiner als die andern; es trifft sich daher, daß die gelindesten Bewegungen des Klangs schon Eindrücke auf ihn machen, und daß er ihre kleinsten Verhältnisse gewahr wird. Ausserdem hat er noch eine so glückliche Anlage, daß er im Stande ist, sich ohne viele Anstrengung oder Ermüdung in der Aufmerksamkeit zu erhalten, und durch die Art seiner Erziehung hat er sichs bey guter Zeit zur Gewohnheit gemacht, eben sowohl als Ordnung und Klarheit. Wenn dieser Mensch eine neue Sprache lernt, so wird sein Ohr sogleich fühlen, was diejenigen, die sie reden, angenehmes oder rauhes in ihrem Accent haben; er wird bald diejenigen Ausdrücke unterscheiden, die eine Sache deutlich ausdrücken, oder die nichts bedeuten, oder doch nur verwirrte Begriffe hervorbringen; er wird sehr bald das nothwendige vom überflüßigen unterscheiden, und an klare Deutlichkeit gewöhnt, wird er sogleich gewahr werden, ob die Ordnung einer Rede Deutlichkeit und Klarheit über den Gegenstand, den man behandeln will, verbreitet.

Man kann hieraus leicht erklären, wie es zugeht, daß man in der Folge der Zeit Geschmack an Schriftstel-

lern bekömmt, die uns vorher gar nicht gefielen. Es kann sich treffen, z. E. daß man bey der ersten Lectüre, den Juvenal dem Persius vorzieht, weil er leichter zu verstehen ist, die Aufmerksamkeit weniger ermüdet, und alle seine Begriffe beym ersten Anblick dem Geist seiner Leser deutlich macht, anstatt daß man bey diesem, wenn man sich mit seinem ausserordentlich abgebrochenen Styl noch nicht bekannt gemacht hat, nur durchschimmern sehen kann, was er sagen will. Man zieht also ohne Anstand denjenigen, der die meisten Begriffe hervorbringt, vor. Aber so wie man sich mit dem letztern bekannter macht, ermüdet sein Styl nicht mehr, und läßt uns ohne Mühe seine Gedanken, richtige Begriffe und angenehme Empfindungen entdecken, die durch Wendungen ausgedrückt sind, die weit mehr in sich enthalten, als der erste Anblick verspricht, und so oft man sie von neuem ließt, zu neuen Begriffen und zu neuen Empfindungen Anlaß geben.

Neue Ursachen der angenehmen Empfindungen die den Gegenständen die sie hervorbringen den Namen schön verschaffen.

6. Ich komme wieder zu meiner Materie zurück, und wiederhole, daß, damit unsere Begriffe und unsere Empfindungen übereinstimmen, ein Gegenstand, der den Namen schön verdient, angenehme Empfindungen hervorbringen müsse. Die unveränderlichen Gesetze des Urhebers der Natur wollen, daß die Natur der Gegenstände mit der Natur ihrer Eindrücke in einer Harmonie stehe, eben so wie die Eindrücke mit den durch sie entstanden Empfindungen. Aber zu dieser ersten Ursache gesellen sich noch verschiedene andere, und das Vergnügen, welches man bey einem schönen Gegenstand empfindet, ist nicht allemal die einzige Wirkung seines Werths; man muß es oft besondern Umständen zuschreiben, von denen man gerade zu der Zeit, da man einen Gegenstand schön findet, eingenommen ist.

Die

Die große Gewalt, die die Schönheit über das menschliche Herz hat, ist in einem gewissen Alter, zum Theil den heimlichen verborgenen Bewegungen, die den Eindruck, den sie auf die Augen macht, begleiten, beyzumessen, und tausend besondere vorgefaßte Meynungen verändern auch da die Wirkung des gewöhnlichen Hangs. Die Zuversicht erhebt den Glanz einer Schönheit in den Augen eines Menschen der eine gute Meynung von sich selbst hat, und sich unternehmend fühlt, weil sich mit dem Vergnügen des Anschauens auf eine angenehme Art der Begriff eines Siegs, den andere umsonst versuchen würden, vereinigt, und weil die Eitelkeit der Liebe Beystand leistet. Aber ein anderer, bescheidener, oder träger, ein Mensch, dessen Herz eben so weit von Mistrauen, als von Verwegenheit entfernt ist, wird da mehr Schönheit finden, wo er mehr Sanftmuth und Gefälligkeit bemerkt. Man begegnet gerne Gegenständen, die so sind, wie man sie wünscht, und das Vergnügen, seinem Geschmack und Humor zu folgen, vereinigt sich mit demjenigen, welches Schönheit natürlicherweise einflößt, und macht, daß wir den ganzen Effect dem Gegenstand allein zuschreiben, ob wir gleich einen guten Theil der Ursache in uns selbst enthalten.

Bey allen Arten von Gegenständen vereinigen sich auf diese Weise unsere vorgefaßten Meynungen, mit dem natürlichen Eindruck der Gegenstände, und vermehren dadurch seine Kraft. Man fühlt diese Gewalt desto mehr, jemehr man sich ihr überläßt, und oft überläßt man sich ihr, weil man sich ihr gerne überlassen will. Auf diese Weise wird man den Pallast eines Monarchen von einer ganz andern Schönheit finden, als den Pallast eines Prinzen, der sein Leben in der Weichlichkeit und Unthätigkeit zubringt: obgleich der eine Pallast dem andern nichts nachgiebt, so macht man sich doch eine Schuldigkeit und eine Art von Ehre daraus, den ersten zu bewun-

wundern, so wie man eine Art von Grösse darinn findet, den andern mit Gleichgültigkeit anzusehen.

Es ist das Eigene der Schönheit, sich mit Vergnügen empfinden zu lassen, und nachdem man am meisten zu gewissen Vergnügungen geneigt ist, giebt man vorzüglich den Namen schön, denjenigen Gegenständen, die am meisten fähig sind, sie hervorzubringen.

Unter diesen Umständen, die unser Herz gewissen Gegenständen günstig machen, und dazu beytragen, daß es die Schönheit derselben desto leichter empfindet, ist ein Umstand, der wie es mir scheint, sich bey allen Menschen findet. Da die Natur des menschlichen Geistes darinn besteht, zu denken, und der Gedancke wenigstens die wesentlichste Folge seiner Natur, die erste Eigenschaft seines Wesens ist, so muß man glauben, daß wir zum denken gemacht sind; und weil der Gedanke eine Handlung ist, die sich fühlt, so ist ebenfalls offenbar, daß wir gebohren sind, um von Gefühlen und Empfindungen durchdrungen zu leben. Die Empfindungen sind es in der That, die unser Glück oder Unglück bestimmen. Gebohren zu empfinden, ist unser Zustand desto vollkommener und unserer Bestimmung angemessener, je lebhafter unsere Empfindungen sind, nur müssen sie nicht schmerzhaft seyn. Wir sind also alle gerne mit lebhaften Empfindungen beschäfftigt. Die Langeweile ist unter allen Zuständen derjenige, der uns am unerträglichsten scheint, und ohngeachtet des Widerwillens, den unsere Natur gegen Mühe hat, hören doch die mühsamsten Arbeiten auf, uns abzuschrecken, sobald sie nothwendig werden, uns aus dem Zustand der Langenweile zu reissen.

Nun giebt es drey Haupt-Eigenschaften, die den Gegenständen, wo sie zu finden sind, die Macht geben, uns durch lebhafte Empfindungen zu beschäfftigen. Diese drey Eigenschaften sind, die **Grösse**, die **Neuheit**, und die **Mannigfaltigkeit**.

Der

Der Mensch fühlt natürlicherweise seine Grösse, und es sey nun, daß er weiß, worinn sie bestehe, oder daß er sich blos gerne schmeichelt und sich gröſſer glaubt, als er ist, es sey nun Licht oder Verblendung, so bleibt es immer wahr, daß sich der Mensch groß glaubt, und daher kleine Dinge seiner Aufmerksamkeit nicht werth hält. Wenn sich der Pöbel über die Philosophen aufhält, die sich ein ernsthaftes Geschäffte daraus machen, Insecten und andere kleine natürliche Dinge zu untersuchen, so geschieht dies einzig und allein, weil er nicht weiß, daß diese so kleinen und zarten Gegenstände doch eine Menge Wunder in sich enthalten, die sie groß machen. Man muß also in den Gegenständen immer etwas grosses bemerken, wenn man sich mit Aufmerksamkeit darauf wenden soll, und blos dem Grad dieser Aufmerksamkeit, ist die Lebhaftigkeit der Empfindungen beyzumessen, die sie dann hervorbringen. Ein sehr hoher Glockenthurm gefällt uns weit mehr, als eine kleine Thurmspitze, — wir sehen lieber einen Berg, als einen kleinen Hügel, und finden mehr Schönheit daran, weil er lebhafter bemerkt wird, und uns mehr beschäfftigt, selbst dadurch, daß wir länger dabey verweilen, um ihn mit den Augen zu übersehen.

Wir lieben ebenfalls die Neuheit, sie macht unsere Empfindungen lebhafter, und erhebt dadurch die Schönheit der Gegenstände, die sie hervorbringen. In der That, da der Urheber der Natur die Empfindungen an die Veränderungen, die sich mit unserm Cörper zutragen, geknüpft, und sie zum Theil so eingerichtet hat, daß sie uns von diesen Veränderungen benachrichtigen, so war es sehr zuträglich, daß eine gröſſere Veränderung mit einem lebhaftern Gefühl begleitet würde. Je neuer nun ein Eindruck ist, je verschiedener ist der Zustand, in den er uns versetzt, von demjenigen, in dem er uns findet. Zu diesem setzen wir noch hinzu, daß die Neuheit die Aufmerksamkeit erregt, und sich ihrer gänzlich bemeistert —

die

die Ursachen davon habe ich in einem andern Werke aufgesucht, und auch jetzt nur eben bemerkt, daß die Lebhaftigkeit unserer Empfindungen dem Grad unserer Aufmerksamkeit entspricht. Ein aufmerksamer Mensch fühlt einen Eindruck sehr lebhaft, dessen ein zerstreueter kaum gewahr wird.

Die Mannichfaltigkeit bringt vereinigt die Wirkung der Grösse und der Neuheit hervor; — sie sammlet in sich die Kräfte derselben, denn, wie ich eben gesagt habe, die Mannichfaltigkeit ersetzt die Stelle der Grösse, und durch die Menge, die sie vorstellt, wird sie selbst eine Art von Grösse. Ausserdem müssen die verschiedenen Gegenstände, oder die verschiedenen Eigenschaften des nemlichen Gegenstandes, mit der Neuheit einerley Wirkungen nach sich ziehen, weil sie, wie die Neuheit, die Seele des Menschen nach und nach von einem Zustand in den andern versetzen.

Diese Bemerkungen machen uns leicht begreiflich, woher es kömmt, daß man in den Schönheiten der Natur, weit mehr, oder wenigstens weit dauerhafteres Vergnügen findet, als in denjenigen Schönheiten, wo alle menschliche Kunst erschöpft ist, und daß uns jene immer rühren, anstatt daß wir gegen diese täglich unempfindlicher werden. Denn, ohne zu sagen, daß derjenige, der uns das Wesen gegeben hat, uns hauptsächlich für diese Gegenstände gemacht habe, ist es offenbar, daß uns das Weltgebäude in den Gegenständen, woraus es zusammengesetzt, weit mehr Grösse und Mannichfaltigkeit darbietet, als man in den allerprächtigsten Werken der Kunst findet, und daher kömmt es, daß es unsere Empfindungen lebhafter beschäfftigt. Man stelle sich an einen Ort, wo man ein weites Land übersehen kann. Von tausend und abermal tausend Gegenständen, auf die man willkührlich den Blick heftet, wird sich kein einziger finden, der uns durch seine

Klein-

Kleinheit verächtlich schiene, und dessen Anblick nicht verdiente, uns einige Zeit zu beschäfftigen. Von einem geht man auf einmal zu einem andern, ganz verschiedenen. Diese Veränderung ist uns auffallend, und der zweyte Gegenstand, wird uns, wenn wir es wollen, eben so lange an sich halten, als der erstere. Kein Werk der Kunst bietet je weder so viele Grösse, noch so viele Mannichfaltigkeit dar, — man hat weit eher alles gesehen, und wenn man einmal alles durchgesehen hat, so sieht man nur immer das nemliche wieder, und die Neuheit hat keinen Antheil mehr an der Lebhaftigkeit unserer Empfindungen. Wenn in den Werken der Kunst keine Ordnung ist, so verurtheilt man den Urheber derselben, und findet sie selbst fehlerhaft, aber auch, je mehr Ordnung in einem Kunstwerk ist, je leichter ist es, wenn man es einmal gesehen hat, sich desselben zu erinnern — und dann setzt das Anschauen nichts mehr zum Begriff hinzu, — es überrascht und rührt nicht mehr. Hingegen wenn man seine Blicke auf ein weites Feld wendet, so ist man entweder durch die Grösse oder Mannichfaltigkeit so beschäfftigt, daß man sich nicht die Zeit nimmt, darauf zu denken, ob Ordnung oder Unordnung daselbst herrsche; man geht so geschwind, so freywillig und selbst eigensinnig von dem Anschauen eines Gegenstandes bald zu einem nahen, bald zu einem entfernten, bald zu einem ähnlichen und bald zu einem verschiedenen über, daß diese Unordnung nur eine sehr verwirrte Erinnerung im Gedächtniß zurückläßt — so oft man wiederkömmt, diese Gegenstände zu sehen, rühren sie uns nicht weniger, als ob sie noch ganz neu wären; die wenige Verbindung die sie unter einander haben, macht, daß man ohne einige Art von Ueberraschung und Lebhaftigkeit des Gefühls, das unerwartete Eindrücke immer zu begleiten pflegt, nicht von einem zu den andern übergehen kann.

Eine

Eine solche Sammlung von Mannichfaltigkeiten und Verschiedenheiten ohne viele Ordnung kann in den Werken des menschlichen Geistes gute Wirkung hervorbringen, — diese Unordnung giebt ihnen bisweilen Glanz, und erhöht ihre Schönheit. Wenn jeder Gedanke richtig, jeder Zug lebhaft, wenn Wahrheit in den Begriffen und Grösse in den Empfindungen ist, so beklagt sich der Leser nicht über die Unordnung des Werks, im Gegentheil rührt ihn jeder Zug um so viel lebhafter, je weniger er durch das vorhergehende vorbereitet ist, — jeder Zug gefällt ihm daher desto mehr, und scheint ihm desto schöner. Man liest ganze Bände voll abgesonderte Maximen, und verschiedener Charaktere mehr als einmal. Wenn sie in Systeme gebracht und mit mehr Methode geschrieben wären, so würde man sich, wenn man sie einmal mit Aufmerksamkeit gelesen hätte, beym ersten Artikel eines Capitels gleich des zweyten erinnern, bey diesem des dritten, und so würde der Geist von Artikel zu Artikel nichts unerwartetes mehr finden, und ohne Neuheit, ohne Ueberraschung in Langeweile und Trägheit gerathen, die schwache und ohnmächtige Empfindungen hervorbringen. Man erinnert sich nicht so leicht derjenigen Wahrheiten, die nicht unter sich verbunden sind, und dies ist es, warum jede derselben die Kraft hat, den Geist, der sie nicht vermuthet, durch eine Art von Ueberraschung zu rühren, und wenn er nach dieser ersten Ueberraschung, und nach diesem ersten Eindruckt bemerkt, daß ihm diese Wahrheit, die ihn eben gerührt hat, nicht ganz neu ist, und er sich erinnert, sie schon ein- oder mehreremale gesehen zu haben, so vermehrt dieses sein Vergnügen, weil sich zum Vergnügen des gegenwärtigen Eindrucks noch dasjenige gesellt, welches die Erinnerung eines vergangenen Eindrucks giebt. Aber in solchen Werken muß die Deutlichkeit, Richtigkeit, Stärcke der Gedanken und Wendungen den Geist hinlänglich beschäfftigen,

gen, um ihm nicht Zeit zu lassen, noch Ordnung und Verbindung zu verlangen, so wie er in den Wercken der Natur nicht mehrere verlangt, als da ist; denn wenn die Gedanken gemein, und die Wendungen nicht glänzend sind, so will man, daß sich solche Werke wenigstens durch Ordnung empfehlen, die den Verstand derselben leicht macht, und indem sie erlaubt, sie mit Geschwindigkeit zu lesen, zugleich dazu dient, sie das erstemal zu behalten, und es unnöthig macht, sie noch einmal zu lesen.

Von der Empfindung des Schönen bey den Thieren.

7. Der Mensch urtheilt von der Schönheit nach Begriff und Empfindung. Man kann fast nicht umhin, den Thieren ebenfalls einige Kenntniß zuzugestehen, aber man kann nichts bemerken, das beweisen könnte, ihre Kenntniß erstrecke sich über die Sensationen und daher entstehenden Leidenschaften. Sie können also nicht, wie wir, von der Schönheit einen deutlichen Begriff haben, und sich nicht sagen, worinn sie bestehe; aber sie fühlen sie, und dieses Gefühl hat einen natürlichen und wahrhaftigen Grund. Die Thiere von der nemlichen Gattung sind für einander gemacht. Wenn uns ihre Organisation genau bekannt wäre, so würden wir deutlich begreifen, wie und worinn sie sich für einander schicken, und würden daraus schliessen, daß von einem Eindruck, den das Ansehen eines andern, das sich so vollkommen für dasselbe schickt, auf die Augen des einen macht, eine angenehme Empfindung entstehen muß.

Die geistigen Schönheiten werden ebenfalls durch die Empfindungen erkannt.

8. Man fühlt die Schönheit der Tugend, die nichts körperliches hat. Man fühlt die Schönheit der Beredsamkeit, wo der Geist mehr Antheil hat, als die Sinne, und endlich fühlt man auch die Schönheiten der Musik, die sich sicherlich nicht blos auf das Vergnügen des Ohrs erstreckt.

Es giebt ohne Zweifel wenig Menschen, die, ich will nicht sagen beym Anblick, sondern blos bey der Erzehlung einer Handlung der Tapferkeit, der Gnade, der Grosmuth, der Rechtschaffenheit, der Uneigennützigkeit, der Mäßigung, der Keuschheit und Treue nicht bezaubert werden. Beym bloßen Begriff von Tugend wird das Herz von Bewunderung eingenommen, und es kann nicht umhin, für die, die sie besitzen, eine Hochachtungsvolle Zärtlichkeit zu fühlen; dies ist eine Huldigung die es ihnen mit Vergnügen beweist, und es würde sich Vorwürfe machen, wenn es sie ihnen nicht beweisen könnte, selbst dann, wenn sie es nur dem Rufe nach kennt, oder wenn diese Huldigung nie vor ihre Ohren kommen kann. Indessen giebt es doch wenige darunter, deren Geist hell genug ist, und die hinlänglich untersucht und nachgedacht haben, um deutlich erklären zu können, was die Tugend so schön und so liebenswürdig mache. Der nemliche Urheber unserer Seele, der ihr nicht erlaubt, die klare Wahrheit zu verkennen, sobald sie sie gewahr wird, hat sie auch noch in die Nothwendigkeit gesetzt, die Tugend zu billigen und zu bewundern, sobald sie sie bemerckt. Die Tugend ist den Menschen so nothwendig, daß ihr Schöpfer ihren Bedürfnissen auf keine seiner Güte vollommen würdige Art abgeholfen hätte, wenn sie sie auf keine andere Art als auf dem langen Wege des Unterrichts und Nachdenkens vom Laster unterscheiden könnten. Es war zum wenigsten nöthig, sie durch Empfindungen von Bewunderung anzureizen, die Natur desjenigen, wodurch sie entstehen, zu untersuchen, damit sie sie nur gegen diejenigen Dinge beweisen können, die ihrer wahrhaftig werth sind.

Die Quellen unserer Vorurtheile über das Schöne haben Einfluß auf diese Empfindungen, entweder um sie zu verändern, oder um sie zu schwächen. Man hat für die un-

unserm Humor, unserm Temperament, und unsern Neigungen angemessenen Tugenden einen vorzüglichen Geschmack. Man achtet besonders diejenigen, wobey man einiges Interesse hat, und man freuet sich, bey andern Neigungen zu sehen, von denen man Nutzen hat. Ein unglückliches Naturell, oder eine schlechte Erziehung verderbt das Herz, und macht es für Schönheiten, für die es gemacht ist, unempfindlich, während daß es sein Vergnügen an Dingen findet, die es verabscheuen sollte, denn die Gewohnheiten werden zur zweyten Natur. Ein solcher hat alles Aeußere eines Menschen, nur das Innere nicht, seine Neigungen sind blos viehisch, entweder in Absicht auf Sinnlichkeit, oder in Absicht auf Grausamkeit.

Das, was wir eben von den Empfindungen, die die Schönheit der Tugend hervorbringt, angemerkt haben, läßt sich leicht auf die Schönheit der Beredsamkeit, und der Musik anwenden. Man fühlt gleich, daß eine Rede vortreflich, oder eine Arie ausgesucht schön ist. Der Geist fällt das Urtheil in dem Augenblick selbst, da das Ohr davon gerührt wird. Aber es gehört Zeit dazu, (bisweilen auch bey den geschicktesten,) zu entdecken, worinn diese Schönheit bestehe, von der sie sogleich eingenommen worden sind; die Ursachen einer so geschwinden Wirkung fallen nicht in die Augen, und es ist weit leichter, sie zu fühlen, als sie zu erkennen. Indessen, diejenigen, die einen richtigen Geschmack und aufgeklärten Geist haben, überzeugen sich doch nach einiger Ueberlegung von der vollkommenen Uebereinstimmung ihrer Begriffe mit ihren Empfindungen, und vergewissern sich, daß das, was ihnen gefallen hat, wirklich würdig war zu gefallen.

Es trifft sich bisweilen, daß das, was in einem Lande Tugend ist, es in einem andern nicht ist. Der nemliche Eifer für Freyheit, und die nemliche Festigkeit des Muths sie zu erhalten, die in einem gewissen Staat gros-

ser Lobeserhebungen würdig ist, könnte einen andern, in seiner Einrichtung gänzlich verschiedenen Staat, beunruhigen, und wird daher sehr tadelnswürdig. Es verhält sich eben so mit der Beredsamkeit, sie hat eine nothwendige Beziehung mit der Fähigkeit derjenigen, zu denen man redet, und mit dem Genie der Sprache, deren man sich bedient. Aber man würde Unrecht haben, wenn man daraus schliessen wollte, daß in der Tugend und Beredsamkeit alles willkührlich sey, und daß ihre Schönheit einzig und allein von der Einbildungskraft und von der Gewohnheit abhänge. In den Fällen selbst, wo man sich der Gewohnheit unterwerfen muß, ist es, wenn es schön ist, ihr zu folgen, blos weil es die Vernunft befiehlt. Es giebt gleichgültige Gewohnheiten, gleich schön, oder gleich übereinstimmend mit dem was schön ist, so wie es Schönheiten von mehr als einer Gattung giebt. Und wenn man schlimmen Gewohnheiten begegnet, oder minder treflichen, so daß es schön seyn würde, sie in bessere zu verwandeln, so lehrt uns die Vernunft Mittel, auch diesen Entzweck zu erreichen, ohne eben trotzig zu pochen. Man muß die Vorurtheile der Menschen schonen; sie werden sonst halsstarrig, — böse, und ihr Herz erfüllt sich mit Widerwillen gegen die Schönheit, die man ihnen kennen lehren muß, wenn sie sie lieben sollen. Es ist immer schön, mit Vorsicht denjenigen Wegen zu folgen, die uns die Vernunft als solche, die der Erreichung unsers Entzwecks am angemessensten sind, kennen lehrt und empfiehlt.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

II. Ueber

II.

Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck, verschiedene Schrifften gesammlet und herausgegeben, von Friederich Just. Riedel. Wien, gedruckt bey Joh. Thom. Edl. v. Trattnern k. k. Hofbuchdruckern und Buchhändlern. 1775. Eine Vorrede, 2 Briefe und ein Gespräch zwischen Lulli, Rameau und Orpheus in den elisäischen Feldern. Ohne die Vorrede 96 Seiten in 8.

Wir kennen beynahe jetzt keine musikalische Schrift, die die Aufmerksamkeit der Critik, so wie überhaupt auch des ganzen musikalischen Publikums, aus verschiedenen Gründen so sehr verdiente, als die gegenwärtige. Sie soll daher auch der erste kritische Wurf dieses Werkchens seyn, und nach unserer in der Vorrede versprochenen unpartheyischen Art, so wie es die ungeschminkte Wahrheit, und auf wahre Natur und gesunde Vernunft gegründete Grundsätze unserer Kunst fordern, nach ihrem ganzen Innhalt untersucht und beurtheilt werden. Der angebliche Reformator des musikalischen Geschmacks einer ganzen Nation, die schon seit Jahrhunderten an ihrem, dem innern Charakter derselben vielleicht einzig und allein angemessenen Geschmack fest hieng, und sich durch die reizendsten Versuchungen ihrer Nachbarn auf keine Weise davon abbringen ließ, ist für die musikalische Critik der ergiebigste Gegenstand, den sie sich nur wünschen kann. Die Mittel, ein solches (ich möchte fast sagen) Wunderwerk hervorzubringen, müssen nothwendig außerordentlich und ungewöhnlich seyn;

die genaue Untersuchung derselben kann also belehren und unterrichten. Sie kann uns vielleicht eine ganz neue Bahn eröfnen, in deren Betretung ein anderer und minder schöpferischer Tonkünstler nun glücklicher zum Ziel und zu seinem Entzweck gelangt, als es vor der Entdeckung dieses neuen und außerordentlichen Weges, auf der alten schon allgemein betretenen Straße geschehen konnte.

Wir haben zwar unter uns schon verschiedene Männer gehabt, die blos durch die alten und ungewöhnlichen Mittel, auch schon mehr als einer Nation zugleich zu gefallen wußten — die den meisten Anforderungen, die die gesunde Vernunft, und das feinste nach ihr gebildete Gefühl an sie machten, Genüge thaten, und zwar auf eine solche Art, daß der ausgebildete Kenner sowohl, als der bloße Musikfreund, der sich meistens von einem noch unberichtigten Gefühl muß leiten lassen, vollkommen damit zufrieden waren. Die Grundsätze dieser Männer waren so sehr auf aufmerksames Studium der Natur unsers Herzens und unserer Gefühle für das Schöne der Künste und Wissenschaften gegründet, und mit so viel Vorsicht und Scharfsinn von vielen wiederholten Erfahrungen abstrahirt, daß man mit Grund nichts wieder sie einzuwenden wußte, als daß sie ihrer gegründeten Richtigkeit ungeachtet, doch noch immer von einer so erhabenen Natur und Beschaffenheit waren, daß sie weder von jedermann bemerkt, noch mit glücklichem Erfolg in Ausübung gebracht werden konnten. Aber eitle Einbildung! Eitle Bemühung! sagt der Hr. Abt Arnauld, „und wenn die besten „Köpfe Bemerkungen gehäuft, Theorien gebaut, Gesetze gegeben und geschaffen haben; siehe da! Es kommt „ein Mann von Genie, und wie ein Strom, der alle „entgegengesetzte Dämme durchbricht und mit sich dahin „reißt, macht er auf einmal, daß die Gesetze, sammt „dem Gesetzgeber vor ihm verschwinden.„ Wir können nicht wissen, ob die gesunde Vernunft nicht viele Wege

habe

habe, uns an ein und eben dasselbe Ziel zu bringen; so viel aber wissen wir gewiß, daß sie sich am Ende alle, sammt und sonders, (und wenn sie unzählig wären) auf die Grundsätze eines einzigen müssen zurückleiten lassen.

Das Umschaffen eines ganzen Nationalgeschmacks behält für den Denker, er sey Musiker oder nicht, allemal sehr viel bedenkliches. Ich sage für den Denker, der seine Meynungen nicht durch die meistentheils partheyische und daher sehr betrügliche Posaune der Fama bestimmen und leiten läßt, sondern Ursachen, Gründe und überzeugende Beweise fordert, ehe er seine Wahrheit suchende Vernunft gefangen giebt, und unerhörten Begebenheiten Glauben beypflichtet. Die menschliche Natur hat ihren eigenen, ewigen und unveränderlichen Gang; sie ist beynahe immer die nemliche. Sie leitet uns auf eine, unsern Kräften und unsern innern eigenthümlichen Charakter angemessene Stuffe und Gattung der Vollkommenheit. Mehr kann sie nicht. Dahin aber zwingt sie uns mit unwiderstehbarer Gewalt, sobald wir anfangen, die Mittel und Wege zu einer solchen Stuffe der Vollkommenheit zu entwickeln. Sollen wir auf einen andern Weg gebracht werden, so müssen wir vorhero erst Mittel erfinden, unsere innere Natur, und die davon abhängenden Empfindungen umzuschaffen, oder wir setzen uns der Gefahr aus, Produkte des Geistes hervorzubringen, die weder mit den Gefühlen irgend einer Nation, nach mit dem Charakter irgend eines Individui derselben sympathisiren. Undinge, die nirgends hinpassen wollen, werden es; Misgeburten, die mit den Empfindungen keines einzigen Geschöpfs der Erde in ein regelmäßig angenehmes Verhältniß zu bringen sind.

Sollte es also wohl möglich seyn, daß eine ganze Nation der Anleitung und dem wirksamen Trieb ihrer

Natur und innern Charakters widerspenstig entgegen arbeiten könnte? Sollte dieser sonst unaufhaltsame Trieb ihrer Natur so kraftlos und ohnmächtig gewesen seyn, daß sie den wahren und ihrem Charakter einzig und allein angemessenen Geschmack verfehlt hätte, und nun erst nach Jahrhunderten von einem Ausländer hin auf den richtigen Punct gewiesen werden müßte?

Wir können es nicht läugnen, daß wir gegen die strengste Wahrheit dieses musikalischen Wunderwerks etwas mistrauisch sind, und unsere sehr guten Gründe haben, es zu seyn. Es wäre mehr als Leichtgläubigkeit, wenn man wunderbaren Begebenheiten, die allem vernünftigen Anschein nach unnatürlich, und eben dahero auch nach der natürlichsten Folgerung unmöglich sind, ohne den geringsten Argwohn Glauben beymessen, und die übertriebene Bewunderung der Gluckschen Verehrer für die Wirkung eines wahren musikalischen Verdienstes halten wollte. Wenigstens muß man vorher alle nur mögliche Gründe und Beweise aufsuchen, und dann sehen, auf welche Seite sie uns hinlenken werden.

Der Abriß, den uns zum guten Glück der Herr Ritter selbst in der Vorrede zu seiner Alceste von den Grundsätzen, wornach er die dramatische Musik bearbeitet, gegeben hat, kann uns hier zu einem sichern Leitfaden dienen. Dieser, nebst den öffentlich bekannt gewordenen practischen Werken von ihm, soll uns zeigen, worinn wir die Umschaffung der Oper, und überhaupt seine eigenthümliche Originalart von Musik eigentlich zu suchen haben. Wir wollen daher den Innhalt des vor uns liegenden Werks untersuchen und beurtheilen, — dann seine öffentlich bekannt gemachten Grundsätze prüfen, und endlich aus allen zusammengenommen sehen, ob seine Umschaffung eine Verbesserung der dramatischen Musik, oder (wie gewöhnlich die Neuerungen in einer

etwas zur Reife gelangten Kunst) eine Ausartung ist. Wir beneiden ihm seine Trophäen nicht; sind auch viel zu schwach ihn herunter zu werfen. Wir wollen uns nur durch das Geräusch seiner Beyfall klatschenden Partisanen nicht übertäuben lassen, sondern mit unserer gesunden Vernunft unpartheyisch untersuchen, ob sie ihm mit Recht errichtet sind oder nicht.

Der Vorbericht enthält eine kleine, mit viel enthusiastischen Pomp geschriebene Lebensgeschichte des Herrn Ritters, und verdient ganz hergesetzt zu werden. Der hohe Ton würde in einem Auszug zu sehr herunter gestimmt werden müssen.

Vorbericht.

„Die folgenden Aufsätze betreffen eine große Begebenheit, welche verdient, in den Annalen der Künste, „für die Nachwelt aufbehalten zu werden: die Umschaffung des französischen Geschmacks in der Musik, gewirket durch einen Deutschen, im Jahr 1774. Und „dieser Deutsche ist Christoph Ritter von Gluck. „Der Ritter von Gluck ist, ohne am Anfang seiner „Laufbahn die mindeste Unterstützung oder Aufmunterung „zu haben, blos durch den innern Antrieb seines großen „und feurigen Genies das geworden, was er wirklich „ist. Die Gelehrten in Böhmen und Sachsen haben „vor einiger Zeit über den Ort seiner Geburt Worte gewechselt; fast so stritten sieben griechische Städte um die „Ehre, einen Homer gebohren zu haben. Und jetzt „wetteifern zwo erleuchtete Nationen um den Ruhm, „einen Gluck zu besitzen, und zu belohnen: Danck sey „es dem großen Cäsar! Die Deutschen haben gesiegt, „wie sie zu siegen gewohnt sind. Glucks Vaterland „ist die Oberpfalz; er studierte aber in Prag, wie man „sonst daselbst zu studieren pflegte. Dies ist die authen-

„tische Entscheidung der vorher berührten Streitigkeit „über seinen Geburtsort: authentisch, weil sie aus dem „Munde desjenigen ist, über den man gestritten hat.

„Die Jugend in Prag wird frühzeitig zu Musik „angeführt. Hier fühlte sich Gluck, wie sich das Genie „fühlt, wenn es den Gegenstand seiner Bestimmung auch „nur von fern her erblickt. Schon damals bewunderte „man bald seine Fertigkeit, verschiedene Instrumente zu „beleben; doch das war nur die niedrigste Staffel seiner „Bestimmung. Welschland war die große Academie „seiner Kunst; dahin eilte er, mit der ersten besten Ge„legenheit. Dort wollte er lernen, um lehren zu kön„nen, nicht durch Theorien, sondern durch Meister„stücke. Das Feuer seiner Talente erlaubte ihm nicht, „lange im Parterre zu sitzen. Er componirte frühzeitig „eine Oper, wo ich nicht irre, zu Mayland, die man „beynahe nicht gespielt hätte, weil man mistrauisch „war, auf die Talente des Jünglings, und, welches „noch ärger schien, des Deutschen. Aber sie wurde „gespielt, und entschied seinen Ruhm. Die ältesten „italiänischen Meister erstaunten über die Gaben die„ses jungen Tedesco; die Uebelgesinnten beneideten ihn, „und die Gutartigen fiengen an, ihn aufzumuntern. „Sein Name wurde bald durch ganz Welschland be„kannt; seine Opern wurden zu Rom, Mayland, Nea„pel, Venedig, Parma, u. s. w. mit dem größten Bey„falle aufgeführt; sie erhalten sich noch in ihrem Glanze, „und werden sich erhalten, so lange in Italien Musik „ist. Ich springe schnell hinweg über diese Periode von „mehr als dreyßig Jahren; ich zähle selbst die Lorbeern „nicht, die Gluck von Zeit zu Zeit in Wien, London „und Paris eingeerndtet hat, um nur näher zu meinem „Zwecke zu kommen.

Der

„Der Ritter Gluck hatte, als sein Ruhm gegrün„det und festgestellet war, unter den großen Haupt„städten von Europa seinen Wohnplatz zu wählen! „er wählte Wien.“

„Franz der Erste, glorwürdigsten Andenkens, „und die Großen seines Hofes überhäuften ihn mit Gna„den; denn sie erkannten seine Verdienste, und wußten, „daß es die Pflicht und der Ruhm der Großen dieser „Welt erfordert, Verdienste zu belohnen; und dies „nennt man an andern Orten Gnade.“

„Wäre das plus ultra nicht ein eigenthümlicher „Charakter des wahren Genies, so hätte Gluck ruhig „auf seinen Trophäen gesessen, wie die Statue des „Prinzen Eugenius in dem Belvedere, ruhig sich mit „der Ehre begnügt, die er schon durch sein Genie, sei„nen Fleiß und seine Nachtwachen erarbeitet hatte. Zwar „lebte er einige Jahre in einer anscheinenden Unthätig„keit, oder vielmehr in einer philosophischen Muße; er „bewohnte einen angenehmen Garten, welcher bald der „Sammelplatz aller Freunde des guten Geschmacks ward. „Selbst ein Kaunitz, ein Dietrichstein kamen, um „die Töne dieses musikalischen Zauberers zu hören. Und „alle Fremdlinge, welche die Merkwürdigkeiten der Haupt„stadt sehen wollten, fragten in den ersten Tagen ihrer „Ankunft: wo wohnt Gluck? Jedermann konnte ihnen „den Weg zeigen.

„Gluck war indessen nicht so müßig, als er schien. „Er setzte Klopstocks Herrmanns Schlacht in Musik, „und indem ich dieses schreibe, wird vielleicht Herr Klop„stock zu Carlsruhe den Meister selbst hören, und ihm „danken, daß er über ihn erstaunen kann. Es ist „hier der Ort zu sagen, daß Gluck ungefehr der Klop„stock für die Musik, so wie Klopstock der Gluck für „die Poesie ist. Ferner componirte Gluck zu dieser

„Zeit

„Zeit viele von Klopstocks Oden, einige von Gellerts „geistlichen Liedern; er dachte an ein neues Stabat „Mater, und wählte überhaupt immer große Gedan„ken in seiner erhabenen Seele.

„Der größte unter diesen Gedanken, welcher ihn „nie verließ, und welcher ihn schon bey seiner Alceste, „die alle Alcesten übertrifft, begleitet hatte, war der Ge„danken, der Oper, diesem Schauspiele, zu dessen Voll„kommenheit alle schöne Künste mitwirken, und welches „man füglich den Gallatag der Künste nennen könnte, „eine neue Form zu geben. In der Zueignungsschrift „vor der Alceste findet man sein System über diesen „Punct, welches ich so wenig wiederholen will, als die „Vorwürfe eines sehr kleinen seynwollenden Kunstrichters, „dessen sehr kleiner Tadel nun durch die That widerlegt „worden ist. Noch niemand hat so gut gegen seine „Kunstrichter geschrieben, als Herr Gluck gegen die „seinigen gehandelt hat.“

„Um ein Originalwerk von seiner Art zu liefern, „sah er drey große Schaubühnen vor sich: Deutschland „Italien und Frankreich. Die beyden ersten schienen „ihm aus guten Ursachen bedenklich: Deutschland, „weil wir eigentlich jetzt keine deutsche Oper haben, und „weil die Versuche, die man auf kleinen Theatern ge„macht hat, ihm entweder unbekannt waren, oder er „nicht Lust hatte, auf dieser Laufbahn mit zu rennen. „Italien, weil die Art wie man dort den Opern bey„wohnt, der Gattung, welche er schaffen wollte, ganz „entgegen ist. Man geht in Welschland nur in die „Oper, um in Gesellschaft zu gehen, man interessirt sich „nicht für die Handlung, man hört nur etwa ein paar „Favoritarien, und selbst diese nicht sowohl, um die „Kunst des Compositors, als vielmehr um die Kehle „des Sängers zu bewundern. An die Situation der „Scene denkt man nicht einmal.

„Dem

„Dem Ritter von Gluck blieb also nur Paris „übrig, und die Bemühungen des Herrn Bailli de Rou„let erleichterten ihm den Weg zu seinem Endzwecke zu „gelangen. Dieser würdige Mann, welcher in unserer „Hauptstadt sowohl wegen der Gaben seines Geistes, als „wegen seines edlen Herzens, durchgängig verehret wur„de, nahm es über sich, eine der berühmtesten Tragö„dien des großen Racine für die lyrische Bühne zuzube„reiten. Dies war die Iphigenie; der Erfolg hat „den Wünschen des Dichters und des Tonkünstlers ent„sprochen.

„Sobald der Ritter Gluck mit dieser Poesie ver„sehen war, machte er sich ein eigenes Geschäfte daraus, „alles andere zu vergessen und die Anstrengung seines „ganzen Genies auf diesen einzigen Punct zu richten. „Der dieses schreibt, war ein täglicher Augenzeuge von „der Arbeit, welche die Oper Iphigenie ihrem großen „Meister gekostet hat: Dieses Meisterstück, dieses non „plus ultra der menschlichen Kunst, welches ihn allein „verewigen würde, wenn auch nicht seine vorigen Werke „bereits in das Register der Unsterblichkeit eingeschrieben „wären. Ohne hier weiter ins Detail zu gehen, begnüge „ich mich nur anzumerken, daß Herr Gluck eben die „Stellen, welche seine Gegner getadelt haben, zuerst so com„ponirt hatte, wie es die Tadler verlangen; daß er aber „nach der reifesten Ueberlegung sie umschuf und so bilde„te, wie sie jetzt sind. Er konnte alles das machen, „was seine Kunstrichter zwar nicht machen können, aber „doch von ihm fordern. Er will es nicht; ohne Zweifel „hat er gute Ursachen dazu. Eben das hat auch Herr „Arnauld bemerkt, der es aber nicht so anschauend be„merken konnte, als ich, weil ich der Entstehung der Iphi„genie gleichsam beygewohnt habe.

„Diese Oper war fertig; Herr Gluck sollte abrei„sen, um sie auszuführen; aber die Noten waren noch

„nicht

„nicht geschrieben. Dieser große Künstler componirt die „weitläuftigsten Werke blos im Kopfe; er löscht Noten „im Kopfe aus, und setzt andere hinein mit eben der „Leichtigkeit, mit welcher wir Schriftsteller auf dem Pa„piere corrigiren. Ich habe ihn mit vieler Mühe über„redet, einige Klopstockische Oden zu schreiben; die „Herrmanns Schlacht aber, mit der er so oft schon sei„ne Freunde in Erstaunen gesetzt hat, steht noch immer „blos in seinem Gedächtniß."

„Endlich wurde die Iphigenie geschrieben, und „Gluck begleitete sie nach Paris. Der Beyfall, wel„chen dieses große Werk daselbst gefunden hat, die Be„wegungen der Cabale gegen dasselbe, und die endliche „große Revolution des französischen Geschmacks, die es „verursacht hat; dies sind die Gegenstände der folgenden „Aufsätze, die ich mehr in einem Auszuge, als in einer „Uebersetzung liefere. Die Liebe des Vaterlandes ver„anlaßte mich zu dieser Bemühung; ich wollte gern, „durch die Urtheile einer der aufgeklärtesten Nationen „Europens, meinen Landsleuten, die Idee lebhaft ma„chen, daß der Deutsche zu allem fähig ist, wenn er „nur will. Aber wie kalt sind wir Deutschen! Wie kin„disch in unsern Urtheilen über die Verdienste! Vor „vier Jahren tadelte man in Berlin an der Alceste des „Ritters von Gluck unter andern, daß er die Trom„boni bald Posaun bald Bosaun, daß er chalamaux „anstatt chalumeaux, und, welches noch wichtiger ist, „Violonzelli anstatt Violoncelli geschrieben hätte. Viel„leicht hat die Iphigenie ähnliche Fehler."

„Der Ritter von Gluck wurde von dem franzö„sischen Monarchen für seine Verdienste um die franzö„sische Musik königlich belohnt, und so, wie Gallien seit „geraumer Zeit Eroberungen in Deutschland zu machen „gesucht und wirklich gemacht hat, so suchte man auch,

„diesen

„diesen großen Mann seinem Vaterlande zu entziehen, „nicht mit Gewalt, sondern durch Kränze des Ruhms, „durch Palmen für seinen Sieg, und durch glänzende „Belohnungen. Theresia aber und Joseph thaten „mehr; sie überwanden, und Gluck blieb ein Bürger „seines Vaterlandes, mit der Erlaubniß, zuweilen un„sere eifersüchtigen Nachbarn, durch seine Gegenwart und „durch seine neuern Werke zu entzücken und zu belehren.

„Dies alles hatte ich in der Vorrede zu der neuern „Auflage der Theorie der Künste beynahe prophezeyet! „Denn Glucks mächtige Töne hatten mich entzückt, und „ich weissagete.“

Das nenn' ich mir einen Lobredner! Die Gelehrten in Böhmen und Sachsen streiten wie sieben griechische Städte um den Homer, um den Geburtsort seines großen Gegenstandes — zwo erleuchtete Nationen wetteifern um ihn, und endlich siegen zum großen Glück noch die Deutschen! Er componirt als Jüngling eine Oper, und setzt ganz Italien und die ältesten und berühmtesten Meister desselben in Erstaunen, der großen Londonschen, Parisischen und Wienerischen Lorbeerernden kaum zu erwähnen. Nachdem sein Ruhm gegründet und befestigt war, wählt er eine von den großen Hauptstädten Europens zu seinem Wohnplatz, — setzt sich aber nicht ruhig auf seine Trophäen, sondern wälzt den größten Gedanken in seiner erhabenen Seele herum. Dies ist die Umschaffung der Oper. Für dieses Originalwerk sieht er drey große Schaubühnen vor sich: Deutschland, Italien und Frankreich. Deutschland und Italien steht ihm aus guten Gründen nicht an; er wählt also Frankreich. Sein Wunderwerk, sein non plus ultra der menschlichen Kunst war nun geschaffen, und alle Bewegungen der Cabale gegen dasselbe, konnten die endliche große Revolution des französischen Geschmacks, die es verursachte, nicht hemmen.

men. Man will den großen Mann seinem Vaterlande entziehen, aber der Deutsche überwindet, und giebt blos zu, daß er zuweilen die eifersüchtigen Nachbarn durch seine Gegenwart und durch seine neuern Werke entzücke und belehre.

Der Streit, den die Böhmischen und Sächsischen Gelehrten seines Geburtsorts wegen mit einander geführt haben, mag wohl nicht sehr hitzig gewesen seyn; wenigstens haben wir nie etwas davon vernommen. Mit dem Anstaunen der ältesten und berühmtesten italiänischen Meister, so wie mit den meisten übrigen großen Fechterstreichen des Herrn Ritters, wird sichs auch wohl haben halten lassen, und die endliche große Revolution des französischen Geschmacks dürfte wohl ebenfalls, so lange Natur Natur, Franzos Franzos bleibt, so leicht nicht vor sich gehen. Was sollen wir also viel von diesem Vorberichte sagen? Wir konnten nichts bessers thun, als ihn den Lesern ganz mittheilen; sie werden beym ersten Anblick selbsten sehen, daß er auf weiter nichts, als auf lauter Enthusiasterey hinausläuft, und daß folglich bey so bewandten Umständen mit Untersuchungen nichts zu gewinnen ist. Aus diesem Grunde gehen wir weiter.

Der erste Brief ist vom Herrn Abt Arnauld zu Paris, einem der größten Verehrer der Gluckschen Muse. Dieses würde uns die ganze Schreibart desselben schon bewiesen haben, wenn es uns auch Herr Riedel nicht in einer besondern Anmerkung gesagt hätte. Sie ist einnehmend, wohltönend und mit so viel schimmerndern Blendwerk des Vortrags geschmückt, daß sie nur aus dem Herzen eines übertrieben enthusiastischen Verehres kommen konnte. Das Innere aber ist leer — klingende Schellen sind es, und weiter nichts.

Unzufrieden mit der französischen und italiänischen Oper, wünschte der Herr Abt einmal ein großes musikalisches

kalisches Ganzes zu sehen, von eben dem Plane, mit eben der stuffenweisen Fortschreitung, mit eben der Entwickelung, mit eben dem zunehmenden Interesse, wie in einer gut ausgeführten und gut gemachten Tragödie: alles dieses glaubt er nun in der Iphigenie des Herrn Ritters von Gluck gefunden zu haben.

Die Ouverture dieses großen Meisterstücks soll nicht durch vage Verhältnisse, sondern durch die Formen selbst an den Gegenstand angeknüpft seyn. Auf einmal sollen sich alle Instrumente auf Eine Note stürzen, sich mit einander erheben, und in der Octave dieser Note vereinigen; dann sich schnell theilen, aber jedes das Seinige dazu beytragen, die Seele zu einer großen Begebenheit vorzubereiten. Während daß sich die höhern Instrumente mit einer Geschwindigkeit bewegen, welche die Empfindung des Rhythmus schwächen könnte, soll, um diese Empfindung beyzubehalten, in die übrigen Instrumente der Anapästus gelegt seyn, welcher sich unter allen Tonfüßen am besten zu Kriegsgesängen schickt.

Die Eröffnung einer jeden Oper, sie geschehe nun durch eine Sinfonie oder eigentliche französische charakteristische Ouverture, muß natürlicherweise allemal ihrem Innhalt und Ausdruck nach, an das Ganze angepaßt seyn, und es fehlt uns auch gar nicht an solchen dramatischen Werken, wo diese blos auf gesunde Vernunft gebaute Regel hinlänglich befolgt ist. Wir finden folglich hier noch nichts außerordentliches und unerhörtes, wenn auch das ganze Stück nach der Anmerkung des Herrn Uebersetzers wie ein musikalischer Prolog die Exposition der ganzen Handlung in sich enthielte — jede Note ihre Bedeutung hätte — und man beynahe die ganze Tragödie daraus in Worte übersetzen könnte, wie sie der Compositor aus den Worten in Töne übersetzt hat.

Nur können wir hier nicht unbemerkt lassen, daß nach unserer Meynung so leicht niemand dem Herrn Riedel dieses Kunststück wird nachthun können, und daß sein Glaube an die Bedeutung jeder Note, und die daher gefolgerte Möglichkeit, die ganze Tragödie daraus in Worte zu übersetzen, aller Wahrscheinlichkeit nach doch nur größtentheils auf einer erhitzten Einbildungskraft beruhet. Der Compositor kann in seiner musikalischen Vorbereitung auf keine Weise mehr thun, als den Charakter des Innhalts der folgenden Handlung im Allgemeinen anzeigen, das heißt: einer traurigen Handlung keine freudige und muntere, oder einer freudigen Handlung, keine traurige und klägliche Sinfonie vorsetzen. Thut er mehr, und schränkt sich bey seiner Vorbereitung nicht blos auf den Hauptcharakter der Handlung ein, sondern sucht auch den Zuhörer zugleich auf die Bedeutung merkwürdiger Nebencharakter des Ganzen vorzubereiten, so hat er alles geleistet, was man nur von ihm fordern kann. Jede Note seiner Musik kann sodann in gewissem Verstande eine allgemeine Bedeutung haben, aber blos dadurch, daß sie mit dem Charakter des Ganzen nicht geradezu contrastirt, und nicht, wie die in einer Anmerkung geäußerte Meynung des Herrn Riedels zu seyn scheint, weil jede Note beynahe ein Wort bedeutet. Dieses würde über die Kräfte der Kunst gehen, und die Natur und den Umfang derselben weit übersteigen. Sie ist zwar eine Sprache, aber eine Sprache der Empfindungen und nicht der Begriffe; sie hat zwar in ihrem innern Gang mit den andern Sprachen viele Aehnlichkeit, aber der Grad von Deutlichkeit, der dazu gehört, aus ihr in Worte zu übersetzen, läßt sich von ihr nicht erwarten. Aehnlichkeiten sind es nur, die sich in keiner Sprache sagen lassen, weil man in keiner Sprache Worte für sie hat, und weil sie erst da anfängt, eigentlich Sprache der unendlichen Grade von

Empfin-

Empfindungen zu werden, wo andere Sprachen nicht mehr hinreichen, und wo ihr Vermögen sich auszudrücken ein Ende hat.

Wenn der Hr. Riedel etwa glaubt, daß die Eröffnung des Hrn. Ritters von Gluck so ausserordentlich und ungewöhnlich ist, weil sie mit dem Hauptcharakter des Ganzen nicht contrastirt, so bitten wir ihn recht sehr, Graunische, Händelsche und Hassische Opern aufzuschlagen, (auf die hieher gehörigen Bemerkungen unserer musikalischen Schriftsteller wollen wir ihn gar nicht verweisen, weil es vielleicht zu weitläuftig für ihn seyn würde,) um sich zu überzeugen, daß der Hr. von Gl. nicht der erste ist, der den Gesetzen der gesunden Vernunft und des gesunden Geschmacks gefolgt ist.

Das Stürzen aller Instrumente auf Eine Note, und die Erhebung und Vereinigung derselben in der Octave dieser Note, wie der Hr. Abt Arnauld in seiner Beschreibung der Ouverture fortfährt, will beynahe, so prächtig und wohltönend es auch klingt, gar nichts sagen. Es ist ein französischer Ausdruck, der, wie Yorick schon sagte, allemal mehr verspricht, als er leistet. Es will, deucht uns, blos so viel sagen, daß alle Instrumente im Einklang auf dem Hauptton angefangen haben, und so hübsch gesellschaftlich mit einander bis zur Octave dieses Haupttons hinaufgestiegen sind. Dieses Kunststück können wir alle Tage hören und sehen, und noch dazu von niemand häufiger, als von ungeübten Componisten, die, da sie die mannichfaltigen Töne aller Instrumente noch nicht gehörig zu handhaben wissen, sie nothwendig hübsch zusammen halten müssen. Daraus entsteht alsdann das prachtvolle Stürzen aller Instrumente auf Eine Note, und die bewundernswürdige Erhebung und Vereinigung derselben auf der Octave dieser Note.

Die wahre französische Ouverture, die so viele Pracht und pathetischen Ausdruck zuläßt, gehört eigentlich vor

die Oper ernsthaften und edlen Innhalts, und muß ihren Charakter allemal dem Charakter der Hauptmusik, der sie zur Einleitung dient, anpassen lassen. Das ist nichts neues. Ob aber zum wahren charakteristischen Bau ihrer Form, das Stürzen aller Instrumente auf Eine Note gehöre, und zum Ausdruck der edlen Pracht, die sie in sich enthalten soll, etwas beytrage, daran zweifeln wir sehr. Reichthum und Mannichfaltigkeit der Harmonie ist hier das große Geheimniß, die in einer simpeln Zeichnung blos durch kleine rollende Nebennoten ausgefüllt wird, und nicht blos in Einklängen daher stürzen darf, die als Abzeichen unserer gewöhnlichsten Sinfonien schon so verbraucht sind, daß sie weder Pracht noch Ausdruck edler Gefühle mehr zulassen.

Das schnelle Theilen der Instrumente, und die Bewegung der höhern mit so vieler Geschwindigkeit, daß die Empfindung des Rhythmus dadurch hätte geschwächt werden können, wenn der Compositor nicht mit ganz besonderer Klugheit, um die Empfindung des Rhythmus beyzubehalten, in die übrigen tiefern Instrumente den prächtigen Anapästus gelegt hätte, beweist uns ebenfalls nichts mehr, als daß sich hier der Hr. Ritter einer der gebräuchlichsten Formeln unsers beliebten Sinfonien-Schlendrians bedient habe; oder, um die Pracht und das glänzende des Arnauldischen Ausdrucks etwas zu simplificiren, und es ohne allen unnöthigen Pomp, in guten reinen, deutschen und jedermann verständlichen Worten zu sagen: er hat weiter nichts gethan, als die höhern Stimmen in Sechszehntheilen, die tiefern aber in abgewechselten Vierteln und Achteln sich gegen einander bewegen lassen.

Der Anapästus, der hier dem ganzen Gemälde ein so vornehmes und vielbedeutendes Ansehen giebt, und Lesern, die sich nicht gleich besinnen, daß sie ihn alle Tage

auf

auf unsern Trommeln hören können, und daß er im Grunde weiter nichts ist, als die beständige Abwechselung eines Viertels mit zwey darauf folgenden Achteln, — oder eines langen und zwey kurzer Tonfüße, mächtige Begriffe beybringen kann, hat also sehr wenig zu bedeuten; obgleich, wie Hr. Arn. ferner fortfährt, gleichsam aus dem Schooße dieses kriegerisches Tonfußes ein Gesang herausfließt, welcher, ohne matt zu werden, eine liebenswürdige und sanftreizende Wendung nimmt.

Wir hätten doch sehen mögen, wie es würde geklungen haben, wenn der Hr. Ritter das ganze Orchester, mit höhern und tiefern Stimmen zugleich, in Sechzehntheilen sich hätte bewegen lassen, und wie es der Hr. Abt Arnauld dann würde angefangen haben, eine so neue, und wie wir gewiß glauben, noch nie gehörte Erfindung, edel, rührend, affektvoll und dem Charakter des Ganzen äusserst angemessen zu finden. Vermuthlich hätte es dann geschehen müssen, um alle Stimmen zugleich zur deutlichen Ausnahme des Rhythmus beytragen zu lassen, und wir glauben in der That, er hätte dann ebenfalls die durchgängige Nettigkeit in der Zeichnung — die Contraste der verschiedenen Theile — die besondere Art, wie sich diejenigen Gedanken, welche sich zuerst des Ohrs bemächtigen, entwickeln und in Dialogen verwandeln, zu bewundern gefunden, und dann jungen Künstlern daraus lebhaft gezeigt, was die Kunst vermag, wenn sie vom Genie regiert wird. Was man finden will, das findet sich leicht; zumal in einer so geheimnißvollen Sprache, wie die Sprache der Musik ist, die von so wenigen recht verstanden wird, und wo sich tausend blendende Dinge sagen lassen, ohne daß man Gefahr läuft, daß ein Leser unter Tausenden auf den Einfall komme, zu untersuchen, was unter den herrlichen und zierlichen Worten eigentlich verborgen liege. — Man nützt diese Sicherheit, und spricht also daher getrost von guten Verhältnissen der Theile — von net-

ter Zeichnung — von allmähliger Entwickelung der Theile und ihrer Auflösung in bedeutende Dialogen — vom richtigsten Ausdruck und der größten Feinheit des Gesangs — von der bewundernswürdigen Höhe des Ausdrucks und des Lebens, wozu die musikalischen Proportionen durch das Talent können gebracht werden — von der Wahrheit, womit die Musik auch alle Kleinigkeiten ausdrückt — vom Stürzen, Fallen, dumpfen Murmeln und der Wiedervereinigung der Instrumente — und endlich von allem was schön klingt, und unsern Beschreibungen ein vornehmes, neues und bedeutendes Ansehen geben kann, wo das ungeblendete Auge eines Kenners, weder Verhältniß noch nette Zeichnung, weder Entwickelung der Theile noch bedeutende Dialogen — weder richtigen Ausdruck noch große Feinheit des Gesangs gewahr werden kann. — Man deklamirt dahin, ohne sich zu bekümmern, ob das, was so prächtig und schön gesagt wird, mit eben so viel Wahrheit, eben so treffend und genau von tausend andern Dinge gesagt werden könne, als von dem, wovon man es vielleicht aus besondern Ursachen gerne sagen will. Wenn auch hier oder da noch jemand ist, der es bemerken und rügen könnte, so ist doch selten einer, der es thut; vielleicht, nach der alten Bemerkung des Donius: per non sottoporsi alle malevolenze, e calunnie degli emoli, che pur troppo regnano. (*)

Ueberhaupt müssen wir noch bemerken, daß der ganze Ton des Arnauldischen Briefs über die Musik unsers Hrn. Ritters so übertrieben enthusiastisch ist, — so viel Mangel an Kenntniß des Innern und Wahren der Musik verräth, und meistentheils nur äußere, unbedeutende, und öfters sogar läppische Dinge bemerkt, daß er dadurch für den Liebhaber der Musik, der von dem wunderbaren Umschaffen des französischen Nationalgeschmacks gerne genau unterrichtet seyn möchte, äußerst unzuverlässig wird.

Es-

(*) Don. Tratt. della musica scenica. Tom. II. pag. 8.

Enthusiastische Deklamation, die alles bewundert, in jedem einzelnen, vielleicht dem allerunbedeutendsten Ton eine geheime Kunst, oder eine übernatürliche und ungewöhnliche Aeußerung des Genies zu bemerken weiß, und beynahe blos auf das Lob und die Vergötterung ihres Gegenstandes abzielt, richtet es hier nicht aus. Unbestimmte, schwankende und blos wohltönende schimmernde Beschreibungen, die uns nicht sowohl richtige Begriffe von der beschriebenen Sache, als vielmehr Chimären einer erhitzten Einbildungskraft, die sich aus Fliegen Elephanten schafft, darstellt, thun es eben so wenig.

Man sage uns deutlich und bestimmt, wie die Form, der Gang der Harmonie und Melodie, die Gattung des Rhythmus, die besondere Vertheilung und zweckmäßige Mitwirkung der besondern einzelnen Instrumente beschaffen gewesen, und übertäube uns nicht mit vagen und schwankenden Bildern, die der Enthusiast auf tausend Dinge zugleich anwenden kann, wenn wir glauben sollen, daß der Hr. v. Gl. ein Wunderwerk, ein non plus ultra menschlicher Kunst geschaffen habe, und nicht mehr der sey, der noch vor wenig Jahren, nach dem Ausspruch unserer feinsten und unpartheyischen Kunstrichter unter diejenigen gezählt zu werden verdiente; deren Musik nur Leuten gefallen kann, die keinen musikalischen Geschmack haben.

Ohne Zweifel hat es mit dem Hrn. Abt Arnauld und dessen Hrn. Uebersetzer die nemliche Bewandniß, wie mit den meisten Musikliebhabern der jetzigen Zeit, die zwar die Musik herzlich lieben, aber weder Zeit genug, noch gehörige Gelegenheit haben, die Grundsätze derselben hinlänglich zu studieren, um ihren Geschmack und musikalisches Urtheil darnach ausbilden und berichtigen zu können. Nun wollen wir sie zwar nicht an das alte Sprüchwort: de artifice non nisi artifex, iudicare potest, erinnern, auch die strengste Anwendung desselben weder überall verlangen noch

behaupten; aber das halten wir doch gleichwohl für sehr irrig, daß man glaubt, mit dem Vermögen über eine schöne Wissenschaft, oder über eine schöne Kunst zu urtheilen, erlange man zugleich das Vermögen über alle zu urtheilen, ohne zu bedenken, daß jede, nach ihrer eigenen, von den übrigen ganz verschiedenen Natur, Art und Weise, sich auszudrücken, und menschliche Gefühle nachzuahmen, auch eine eigene Cultur verlangt, und nur in dem Innersten ihres Wesens mit andern Künsten und Wissenschaften diejenige Aehnlichkeit habe, wornach man sie, ohne sie selbst ergründet zu haben, zu beurtheilen sich getrauet. (*)

Für den Layen sind diese Geheimnisse des innern Gangs und Baues einer solchen Kunst, wie die Musik ist, verborgen; sie müssen durch eigenes Studium erforscht, und können nicht blos nach Anleitung des ähnlichen Wesens einer andern Kunst aufgefunden werden. Wir fordern sonst Dinge von ihr, die ihrer Natur zuwider sind — ihr einen falschen, unnatürlichen, erborgten und uneigenthümlichen Charakter geben — sie erniedrigen — aus ihrem wahren Platz verdrängen, und dadurch zu einer geschmacklosen, der Aufmerksamkeit denkender und scharfsichtiger Menschen unwürdigen Sache machen. Das horazische (**)

maxima pars Vatum — —
decipimur specie recti. — — —

ist aber zu bekannt, und die Gelegenheiten, wo es hinpaßt, und die Wahrheit desselben bestätigt wird, sind, seitdem es

(*) Alle Künste und Wissenschaften haben gewisse Regeln mit einander gemein. Eine jede aber hat wieder ihre besondern Vorschriften und Schönheiten, die man nicht nach den Regeln der andern Künste beurtheilen muß. Krause, von der musikalischen Poesie. S. 274.

(**) de arte poetica.

es zuerst gesagt ist, schon so häufig vorgefallen, daß es uns gar nicht wundern darf, wenn es noch öfter angewendet werden kann. Irrthum und Wahrheit — und Schönheit und Häßlichkeit, gränzen oft eben so nahe an einander, als Tugend und Laster; sie sind oft selbst für den, der mit der größten Aufmerksamkeit nach ihrer innern Natur forscht, schwer zu unterscheiden, wie sollten sie es nicht für den seyn, der ihre Natur nicht kennen lernt, sondern sich blos auf den Ausspruch eines vielleicht ungeübten Sinnes verlassen muß?

Wir gehen also weiter, und verfolgen die fernern wohlklingenden Beschreibungen des Hrn. Abts.

S. 6. wird von dem Gebete des Agamemnons gesprochen, und sehr bewundert, daß die Musik auch sogar alle Kleinigkeiten ausdrückt. Dieses soll dadurch geschehen, daß der Gang des Basses immer aufwärts steigt, und der Herr Abt glaubt, dies sey wirklich die einzige Fortschreitung, die uns einen Begriff geben könne, von den Bewegungen einer Seele, die einen Anlauf nimmt.

Hier scheint der Hr. Abt das Uebertriebene seiner Vorstellung selbst etwas gefühlt zu haben, denn er hält es für nöhig, sich gegen die Dame, an die der Brief gerichtet ist, von dem Vorwurf, „daß sie es nicht etwa für die Anmerkung eines Enthusiasten halten möchte, der sich in den Kopf gesetzt hätte, alles zu bewundern„ zu schätzen, und schlägt zum Beweis seines Satzes vor, daß sie die Progression mit Beybehaltung der harmonischen Verhältnisse der Töne nur umkehren dürfte, um zu sehen, daß sodann die ganze Nachahmung und alle Wahrheit dahin sey.

Wir wollen zwar nicht daran zweifeln, daß der aufsteigende Gang des Basses zum Ausdruck eines Gebets, so wie überhaupt zur Andacht nicht etwas sollte beytragen können; es kann seyn, daß er wenigstens nichts ver-

hindert; wenn aber der Hr. Abt glaubt, es sey die einzige mögliche Art, das Gefühl der Andacht in der Seele der Zuhörer zu erregen, und uns einen Begriff, von den Bewegungen einer Seele, die einen Anlauf nimmt, zu geben, so müssen wir ihm sagen, daß diese Art von Fortschreitung gerade die letzte seyn würde, deren wir uns zum Behuf eines andächtigen Ausdrucks bedienen würden. Jeder musikalische Ausdruck muß durch die innere Kraft der Kunst, durch den Schwung der Gedanken, und durch eigene diesem Schwung angemessene Führungen der Melodie und Harmonie — nicht aber durch Nachäffung äußerer bildlichen Vorstellungen bewirkt werden; diese sind sehr selten dem wahren und starken musikalischen Ausdruck beförderlich, sondern vielmehr durch das Ansehen eines gewissen kleinen zweckwidrigen Spielwerks nur hinderlich. Die Andacht hebt zwar eine von ihr erfüllte Seele himmelwärts, und könnte das Bild des Aufsteigens vielleicht erregen; aber es versteht sich doch nur immer in sofern, als dadurch ihre Empfindungen und Begriffe veredelt und erhöhet werden. Ihre wahre Nachahmung in der Musik kann also nur einzig und allein, durch einen veredelten und erhöheten Styl, und durch den höchsten Grad von Würde des Ausdrucks erhalten werden.

Wenn die Meynung des Hrn. Arnaulds ihre Richtigkeit hätte, so müßte im umgekehrten Fall der schicklichste Ausdruck für die Flüche eines Bösewichts oder eines Gotteslästerers, und dergl. der in Absicht auf seine Gefühle so sehr erniedrigt und so tief herabgefallen ist, in einer stuffenweise absteigenden Fortschreitung des Basses oder der ganzen Harmonie bestehen; wir glauben aber nicht, daß ein solches Verfahren von einem wahren Kenner und Beurtheiler der Kunst, der ihre Energie nicht in äußern Formen, sondern in ganz andern Dingen sucht, würde gebilligt und gut geheissen werden.

Der Beweis, daß durch die Umkehrung der Progression mit Beybehaltung der harmonischen Verhältnisse der Töne, die ganze Nachahmung und alle Wahrheit dahin sey, ist überzeugend und unwidersprechlich; nur Schade, daß er so sehr einleuchtend ist, daß er dadurch sogar die Natur eines Beweises verliert, und nur etwas sagt, was sich ohne alle Erinnerung ganz von selbst verstand. Niemand wird glauben, daß ein musikalischer Satz, oder eine musikalische Progression, mit Beybehaltung der harmonischen Verhältnisse der Töne, umgekehrt werden könne, ohne seine Art, seinen Innhalt und Ausdruck zu verlieren, und (um es mit dem rechten Namen zu nennen) zu eigentlichem wahren musikalischen Unsinn zu werden. Gerade was aus der Umkehrung einer rhetorischen Phrase werden würde.

Inzwischen enthält dieses Gebet, mit dem aufsteigenden Baß, und die Art, wie der Hr. Ritter das Geschrey der Natur tief in dem Herzen Agamemnons ankündigt, wozu die seufzende Stimme der Hörner, und die dumpfe Antwort der Bässe behülflich ist, nach der Meynung des Hrn. Abts Schönheiten, von denen eine einzige hinreichend seyn soll, tausend Fehler zu bedecken. Beynahe fürchten wir, daß es diese gerühmten Schönheiten wirklich werden thun müssen, und sind nur besorgt, daß sie ihrer erhabenen Art ungeachtet, doch nicht hinreichend seyn möchten, alles, was etwa im Ganzen non plus ultra des Hrn. Ritters einer Bedeckung bedürfen könnte, dem scharf ausspähenden Blick, eines wahre und reine Musik suchenden Kunstrichters zu verbergen.

Die Art und Weise, wie der Hr. Abt S. 9. das Geständniß ablegt, daß der Zuschnitt und die Form, des in der Iphigenie vorkommenden Duo italiänisch sind, ist wirklich etwas merkwürdig. Er scheint sehr verlegen gewesen zu seyn, daß sich dieses Duo nicht ebenfalls wie die meisten übri-

übrigen einzelnen Stücke der Oper zu einem noch nie gehörten Originalwerk wollte machen lassen, und er einräumen mußte, daß der Zuschnitt und die Form eines Gluckischen Gedankens nach dem schon bekannten Leisten anderer Sterblichen könnte zugerichtet seyn. Sein Bestreben, den Hrn. Ritter überall originell — überall auf einer ganz neu erfundenen Bahn zu finden, leidet hier ganz sichtbarlich. Aber es weiß sich zu entschädigen. Sein Compositor hat, wie er sagt, die Kunst verstanden, den italiänischen Zuschnitt und die Form seines Duo zu biegen, und nach den Worten zuzurichten, ohne der Sprache die mindeste Gewalt anzuthun. Wer dann auf diese Art borgt, wer mit Geschmack borgt, der macht auf das Ohr ungefehr eben den Eindruck, welchen eine neue und glückliche Metapher auf den Geist macht, gleichwie eine schöne Person durch einen fremden und ungewöhnlichen Kopfputz reizender wird.

Ob das aber ein so außerordentliches Verdienst ist, daß nicht schon tausend andere Componisten mit dem Herrn Ritter gemein haben, mögen diejenigen entscheiden, die die dramatischen Werke der besten Italiäner, Franzosen und Deutschen kennen. Es ist eine der ersten und niedrigsten Pflichten eines jeden Vocalcompositors, seine musikalischen Gedanken nach den Worten seines Dichters zuzurichten, ohne ihnen Zwang anzuthun; es versteht sich so sehr von selbst, daß ein einsichtsvoller musikalischer Kunstrichter in seinen Beurtheilungen selten bey dieser ersten Eigenschaft einer guten Vocalcomposition stehen bleibt, sondern sie von selbst voraussetzt, und sein Augenmerk auf höhere und seltenere Schönheiten richtet. Richtig scandiren, und den Worten durch die Anpassung eines musikalischen Satzes keine Gewalt anthun, ist noch lange nicht das Werk eines musikalischen Genies; ein schwacher Musiker, wenn er die Sprache versteht, und nicht ganz ohne alle Beurtheilungskraft ist, muß

es

es schon können. Wie also die Gluckſche Behandlung ſeines italiäniſch geformten Duo, auf das Ohr ungefehr eben den Eindruck machen ſoll, welchen eine glückliche und neue Metapher auf den Geiſt macht, können wir nicht begreifen, wohl aber, daß es unter ſeinen Händen, ſo wie eine ſchöne Perſon durch einen fremden und ungewöhnlichen Kopfputz, könnte gewonnen haben, wenn ſich nicht Umſtände ereigneten, die ebenfalls dieſes, wo nicht unbegreiflich, doch ziemlich unglaublich machen. Der Herr Abt bemerkt außer den ſchon angeführten Eigenſchaften dieſes zu ſeinem großen Leidweſen italiäniſch geformten Duo, noch andere Vorzüge. Sobald der Compoſitor, ſagt er, auf die Anrufung des Hymen kommt, ändert er die Bewegung, und läßt durch ernſtafte und feyerliche Accente den bisherigen förmlichen und leichten Geſang abſcheiden. Dieſe ernſthaften und feyerlichen Accente ſollen aber, nach ſeinem Bedünken, weder die Einheit der Zeichnung, noch der Melodie, welche in dieſer Stelle herrſcht, aus der Empfindung des Zuhörers auslöſchen. Dann ſoll er wieder zum Duo zurückkommen, und aus dem Ganzen der Harmonie die Töne heraus und um eine Octave höher heben, ſie mit glänzenden Trillern ſchmücken, auf dem Orcheſter ſchweben, und dadurch alle Formen des Geſangs, den man ſchon gehört hat, von neuem erwecken laſſen. Töne aus dem Ganzen der Harmonie heraus, und um eine Octave höher heben — ſie dann auf dem Orcheſter ſchweben laſſen, ſind pompvolle Bilder, unter denen die gewöhnlichſte Sache von der Welt verborgen liegt, und daß dieſe Töne von neuem alle Formen des Geſangs, den man ſchon gehört hat, erwecken, will weiter nichts ſagen, als daß hier der Herr Ritter ein da Capo gemacht hat.

Wozu doch der hohe Flug, wenn die Veranlaſſung dazu ſo unbedeutend, und der Gedanke ſo klein iſt?

Muß

Muß denn nothwendig alles hoch geschraubt, und aus jedem kleinen Hügel ein Aetna gemacht werden?

„Ein gemeiner Gedanke in hochtrabenden Worten, gleicht einem Marktschreyer, der durch seinen täuschenden Schimmer den abergläubischen Pöbel verblendet.“ (*)

Die Passacaille ist ein französisch — charakteristisches Tanzstück im ungeraden Takt, nicht wie der Herr Abt mit einer unrichtigen Benennung sagt, im Tripeltakt. Sie ist in den französischen Opern, besonders in der Armide und Isse sehr berühmt, und hat wahrscheinlich dadurch den Herrn Arnauld veranlaßt, die in dem Gluckschen non plus ultra vorkommende, für eines der schönsten Stücke der Instrumentalmusik zu halten, das man jemals auf dem Operntheater gehört hat. Aber

adhuc sub iudice lis est;

der Herr Abt scheint dafür eingenommen zu seyn, so wie er für alles, was aus dem schöpferischen Genie des Herrn Gluck kommt, eingenommen ist.

Dieses beweist uns bis zur evidentesten Ueberzeugung die Folge noch mehr, wo ein tyrolisches für Sclaven gehöriges Stück, weil man sich nicht getrauet, es edel zu nennen, doch wenigstens für anziehend und wirklich originell gehalten wird. Die Mannichfaltigkeit der Modulationen, die der Compositor in einem sehr engen Zeitraum durchläuft, soll rührend, und überhaupt eine Art von harmonischem Labyrinth seyn, wo man froh ist, sich wieder zu finden, nachdem man mehr als einmal in der Unruhe gewesen ist, sich auf immer verirrt zu haben. Wir glauben, daß dieses sehr rührend gewesen seyn mag, wenn man in Gefahr gewesen ist, sich auf immer zu verlieren,

(*) Ueber die Schwärmerey. pag. 276

lieren, so muß es eine ganz besonders rührende Freude seyn, sich wieder zu finden. Die Originalität dieses rührenden Stücks, wagen wir auch nicht zu bezweifeln; denn niemand als der Herr Gluck würde auf den originellen Einfall gekommen seyn, in ein tyrolisches Stück, eine rührende Mannichfaltigkeit der Modulationen, und einen harmonischen Labyrinth zu legen. Wer könnte da noch zweifeln?

S. 14. beliebt es dem Herrn Abt, uns eine neue Methode zu lehren, wornach dramatische Chöre nach seiner Meynung behandelt werden müssen. Er sagt: Ein Chor, der in Handlung ist, darf nicht figurirt werden, wenn nicht der Sinn gestört, und die Worte, anstatt sie zu verschönern oder zu verstärken, verdunkelt werden sollen. Eben deswegen hat, wie er fortfährt, sein Compositor nicht nur die Chöre fast von Wort zu Wort forthandeln lassen, sondern auch die Harmonie so viel als möglich zusammengerückt. Denn je näher man die Töne zusammenhält, desto reiner und deutlicher sollen die Worte ausfallen — — desto mehr soll sich die Kunst verbergen — und desto mehr soll die Wahrscheinlichkeit gewinnen. Ein Chor aber, der ohne Bewegung und Handlung ist, und vereinigt von allen Gliedern des Chors kann gesungen werden, soll figurirt, und in seinen einzelnen Theilen auf eine hervorstehendere Art verziert werden.

Ehedem haben unsere musikalischen Kunstrichter dafür gehalten, und jeder, der mit Pope (*) glaubt, daß die von den Alten entdeckten Regeln, selbst Natur, aber geordnete und berichtigte Natur sind, wird es noch dafür

(*) Those Rules of old discover'd, not devis'd,
Are Nature still, but Nature methodiz'd.
Nature, like Monarchy, is but restrain'd,
By the same Laws which First herself ordain'd.
Essay on Criticism, by Mr. Pope.

dafür halten, daß, wenn Chöre, oder die einzelnen Personen desselben in Handlung und Bewegung sind, auch die Musik dazu in Handlung und angemessener Bewegung seyn müsse. Diese musikalische Handlung und Bewegung, kann durch nichts anders, als durch eine figurirte Bearbeitung der verschiedenen einzelnen zum Chor gehörigen Stimmen unter sich bewirkt werden, und stört, vorausgesetzt, daß man nicht ein ganz außerordentlich Geschmack- — und Kenntniß-loses Auditorium vor sich habe, den Sinn der Worte gar nicht. Aber unter gar nicht figuriren, und unter einer allzukünstlichen Art zu figuriren, an die sich hier der Herr Abt besonders hält, ist noch ein so großer Unterschied, und noch so unendliche Zwischenstuffen, daß es jedem aufmerksamen Kenner augenblicklich einleuchten wird, wie wenig damit gesagt sey, und wie wenig man Ursache habe, sich dadurch von den ewigen und unveränderlichen Gesetzen der Natur abbringen zu lassen. (*) Misbrauch und Misverständniß schwacher und unfähiger Köpfe würde es seyn, einen Handlungsvollen Chor allzukünstlich zu figuriren, anstatt ihm, nach dem Grad der Lebhaftigkeit seiner Handlung, einen treffend figurirten Gesang anzupassen, der alsdenn weder den Sinn stören, noch die Worte verdunkeln kann, sondern blos den Innhalt und den Charakter der dramatischen Handlung richtiger, genauer und wahrer nachahmt.

Soll denn der, dessen Handlung ihren eigenen Gang hat, sie nicht auch mit einer eigenen Art musikalisch vortragen, und sich dadurch von den übrigen handelnden Personen unterscheiden? Soll er wider alle Natur, mit den übrigen Personen einerley Gang der Musik, und doch verschiedene Handlung haben? Der Misbrauch muß keines weges den wahren Gebrauch aufheben; es ist nicht

(*) Nunquam aliud natura, aliud sapientia dixit.

nicht die Schuld der unschuldigen, von der wahren Natur abstrahirten Regeln, wenn sie von diesem oder jenem schlecht befolgt oder misverstanden, und dadurch widrige, ihren Absichten entgegengesetzte Wirkungen hervorgebracht werden.

Der Chor: Chantons, celebrons notre Reine, der von allen Stimmen, und von allen einzelnen Personen desselben einstimmig und mit vereinigten Herzen gesungen werden kann, ist also gerade der einzige dessen einzelne Theile der Compositor nicht hätte verzieren müssen — wo die Stimmen von Wort zu Wort gemeinschaftlich in einer allgemeinen Zusammenstimmung hätten singen, und die Harmonie so viel als möglich zusammengerückt werden müssen. Und doch ist er gerade der einzige, der, ohngeachtet er ohne Bewegung und Handlung ist, in seinen einzelnen Theilen auf hervorstechende Art verziert ist. Was soll man dazu sagen? Der Herr Abt glaubt, daß er so seyn müsse, und scheint sich sehr zu freuen, daß sein lieber Compositor die einleuchtendste und natürlichste unter allen Regeln, auf eine so originelle Art umzukehren gewußt hat. Wir bedauern, daß wir an seiner Freude nicht Theil nehmen, und ihm beystimmen können; wir haben zu viel schuldige Achtung für die alten gegründeten Regeln, und glauben mit Pope (*) daß ihnen folgen, und der Natur folgen, einerley sey.

Jetzt kommen wir auf eine Materie, die etwas von der vorigen absticht. Verschiedene gute Köpfe sollen behauptet haben, daß in der ganzen Gluckischen Oper kein Gesang sey, und manche sollen sich sogar von dieser Behauptung haben einnehmen lassen. Denn dergleichen ehrliche Leute, sagt der Herr Abt, trifft man überall an, die

(*) Learn hence for ancient Rules a just esteem;
To copy Nature is to copy them.
Essay of Crit. by Mr. Pope.

die immer bereit sind, ihr Gefühl den Meynungen aufzuopfern, sollten diese Meynungen auch nur entlehnt seyn. Das ist traurig, aber das traurigste kömmt noch. — Er nimmt sich vor, diesen Schwachen zu Hülfe zu kommen, — ihnen zu sagen, was eigentlich Gesang — oder vielmehr, weil er sehr artig mit einfließen läßt, daß die Gegner blos deswegen den Gesang dieser Oper läugneten, weil kein einziges Cantabile darinnen sey, er will uns erklären, worinnen eigentlich der Charakter eines Cantabile bestehe, und beweist uns dadurch, daß seine Einsichten in die innern Theile der Musik gerade so tief und von der Beschaffenheit sind, wie wir sie vermuthet haben. Hätte er doch einen etwas stärkern Zug aus dem Brunnen der Pierinnen gethan, oder sich ihm lieber gar nicht genahet! (*)

„Bey einer jeden Arie, fängt der Herr Abt in seiner Erklärung an, sind die wesentlichen und Grundnoten des Gesangs zu unterscheiden, von den zufälligen Noten und von denen, die blos zur Verzierung bestimmt sind. In einem Cantabile setzt der Compositor die Grundnoten in sehr beträchtliche Entfernungen von einander; er giebt hierdurch dem Sänger die Freyheit, das Talent seiner Stimme, und seine Geschicklichkeit glänzen zu lassen. Mithin ist das Cantabile, eigentlich zu reden, weiter nichts, als eine ausgedehnte und durchmengte Melodie. Man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur die Augen auf eine Partitur werfen. Ueberall, wo die Grundnoten der Melodie näher zusammengedrängt sind, wo sie den Gesang nervichter und völler machen, wird man sehen, daß die Bässe sich mit jedem Augenblick verändern, anstatt, daß sie bey einem Cantabile durch drey bis vier Takte auf einer Note bleiben.“

Hier

(*) A little learning is a dang'rous thing;
Drink deep, or taſt not the Pierian Spring.
Eſſay of Criticism.

Hier hat sich der Herr Abt unter einem Cantabile ein ganz ander Ding vorgestellt, als es eigentlich ist, und wahrscheinlich eine gewisse Art von Adagio im Sinn gehabt, wo gewöhnlich die Melodie etwas ausgedehnt, und um das Talent und die Geschicklichkeit eines Sängers glänzen zu lassen, verziert wird. Sein Landsmann J. J. Rousseau soll ihm aber beweisen, daß sein Begriff vom Cantabile irrig ist. Dieser sagt in seinem Dictionnaire de Musique, pag. 72. „Cantabile signifie chantable, commode à chanter. Il se dit de tous les Chants, dont en quelque Mesure que ce soit, les intervalles ne sont pas trop grands, ni les Notes trop precipitées, de sorte qu'on peut les chanter aisement sans forcer ni gêner la Voix." Also keine ausgedehnte und durchmengte Melodie, wo die Grundnoten in sehr beträchtliche Entfernungen gesetzt, und diese Entfernungen mit Coloraturen oder andern Verzierungen ausgefüllt werden, sondern ein einfacher, leichter, bequemer und angenehmer Gesang, der sich von einer ordentlichen Arie blos durch mehrere Simplicität, und durch die Vermeidung aller Verzierungen und Schwierigkeiten unterscheidet.

Die Absicht des Herrn Abts geht bey dieser Erklärung des Cantabile hauptsächlich dahin, uns zu beweisen, daß die Composition des Herrn Ritters nicht gesanglos sey, ob er gleich nach seiner Methode nichts auf Verzierungen und ausgedehnte Melodie hält. Im Gegentheil glaubt er, daß seine Melodie, weil er nicht weitläuftige Melismen auf von einander entfernte Grundnoten baut, sondern diese Grundnoten vielmehr näher zusammendrängt, nervichter, körnichter und völler sey. Es kömmt also hier blos darauf an, was man eigentlich unter Gesang, — unter Grundzeichnung des Gesangs, — oder unter einer blos melodisch harmonischen Fortschreitung zu verstehen habe. Mersenne, ein etwas älterer Landsmann des Herrn Abts, als der vor-

hin angeführte Rousseau, sagt uns in seinen libris Harmonicorum pag. 115, „Cantus tot partes habere dici potest, quot notas, quemadmodum corpus humanum tot partes habet quot membra, quamvis tres prædictæ partes Cantilenarum, nempe principium, medium et finis, hoc est prima nota, media, atque finalis, præcipuae dici possint, ut contingit cordi, hepati, et cerebro; faciunt enim illæ tres notæ cuiuslibet Octavæ veluti Sceleton aliquod Cantilenæ, quod repletur, coniungitur et ornatur aliis notis minus præcipuis, uti difformia ossium interstitia, musculis et carne vestiuntur, et exornantur.„ Dieses will, deucht uns, sagen, daß die Grundnoten nur das Skelet des Gesangs sind, und erst mit weniger wesentlichen Noten (notis minus præcipuis) ausgefüllt, an einander geknüpft und verziert werden müssen, ehe und bevor eine sanfte, angenehme und ohne Höckern dahin fließende Melodie entstehen kann; nicht aber, daß eine gleiche Fortschreitung aller Stimmen, ohne eigentliche melodische Figuren, schon Gesang, vielweniger nervichter und körnichter Gesang seyn könne.

Die blos wesentlichen und Grundnoten eines Gesangs, können also, wenn sie von den weniger wesentlichen, zur bloßen Verzierung und Ausfüllung der Lücken bestimmten Nebennoten getrennt, und abgesondert werden, nie eine eigentliche Melodie heißen, ob sie gleich, wenn sie nahe genug aneinander gerückt und zusammengedrängt werden, der Natur eines melodischen Gesangs sich etwas nahen können. Immer aber wird es nur eine schwerfällige, plumpe, und eben daher auch unangenehme und unwirksame Melodie bleiben; ohne Biegsamkeit, ohne Reiz und ohne Kraft. Ein mageres Gerippe.

Der Herr Abt pflegt sich, wie wir schon einigemale gesehen haben, sehr gerne an den äußersten Misbrauch nothwendiger musikalischer Schönheiten anzuhängen, wenn er den Mangel derselben in dem Gluckischen

Meister-

Meisterstück nicht recht zu bemänteln weiß. Vorhin mußte eine allzukünstliche Art die Chöre zu figuriren, der Deutlichkeit der Handlung schädlich seyn, den Sinn stören, und die Worte verdunkeln; Jetzt, da er den Einwürfen seiner Gegner, die seinem lieben Herrn Ritter allen Gesang absprechen wollen, nichts entgegen zu setzen weiß, das sie vom Gegentheil überzeugen könnte, macht er es eben so, und sagt seiner Dame, ausschweifende und gesuchte Verzierungen würden die Handlung nur stören und verkälten. Aber giebt es denn in der Melodie zwischen nothwendigen, und ausschweifenden Verzierungen, nicht ebenfalls unendliche Zwischenstufen? Müssen es denn immer Extreme seyn? Immer Ueberfluß oder gar nichts?

S. 21. wird vom Recitativ gesprochen, und gesagt, daß es in der Musik des Herrn von Gluck ein dreyfaches gebe. Das erste sey fast nur hergesagt, das andere nehme mehrere Biegungen an, und nähere sich mehr dem Gesange; und das dritte sey das pathetische, welches man sehr ungeschickterweise Recitatif obligé nenne.

Alle drey Gattungen werden, wie man sich leicht vorstellen kann, außerordentlich gefunden, und besonders gerühmt, daß der Herr Ritter das Sylbenmaaß immer auf das heiligste beobachtet habe. Wenn man gleich zuweilen bey ihm auf Gänge der Harmonie stieße, an die unsere Ohren noch nicht gewöhnt wären, so müßte man sich desfalls an die französischen Musiker halten, die, seit dem berühmten Lulli, sich beständig in einerley Gränzen eingeschlossen, und es für heilige Pflicht angesehen hätten, eine jede einmal angegebene Modulation weitmöglichst auszudehnen. Allein, besonders beym Recitativ, wo man die Beyhülfe einer festen und bestimmten Mensur nicht hätte, müßte die Schnelligkeit in den Veränderungen der Modulation, der Accorde und der Läufer, der Schnelligkeit in den Bewegungen

der Seele des Akteurs entsprechen. Dies sey alsdenn der wahre Triumph der Musik, und das einzige Mittel, die musikalische Deklamation zu beleben.

Wir übergehen aber, was sich gegen die dreyerley Gattungen des Gluckischen Recitativs, wieder die heilige Beobachtung des französischen Sylbenmaaßes und dergleichen einwenden ließe, und etwa einer kritischen Berichtigung bedürfen möchte, sowohl als das, was der Hr. Abt noch auf den letzten Seiten dieses Briefs von dem Werth des Ganzen, den das Publikum noch nicht gefühlt haben soll, (*) weil es bisher gewohnt gewesen, nur einzelne Schönheiten in den französischen Opern zu finden, vorbringt. Wir wollen blos noch einige allgemeine Anmerkungen über die Beschaffenheit und Zuverlässigkeit der Arnauldischen Urtheile beyzufügen, ehe wir an die Untersuchung des zweyten Briefs gehen.

Alles ohne Unterschied loben, ist im Grunde nicht viel besser, als gar nichts loben. Kein menschliches Werk ist so vollkommen, daß gar nichts daran getadelt werden könnte, und im Gegentheil auch keines so unvollkommen, daß gar nichts daran gelobt oder gebilligt werden könnte. Folglich beweist der, der alles lobt, eben sowohl, als der, der alles tadelt, daß es ihm an gehörigen Einsichten gemangelt habe, entweder aus einem größtentheils vollkommenen Werk, die eingeschlichenen menschlichen Schwachheiten, oder aus einem größtentheils unvollkommenen Werk, die hier und da zerstreueten Schönheiten zu finden, und nach ihrem wahren Werth gehörig zu unterscheiden.

Der Herr Abt Arnauld, für dessen übrige Verdienste wir hiemit alle nur mögliche Achtung bezeugen, würde also schon blos durch sein uneingeschränktes enthusiastisches Lob, durch seine übertriebene Bewunderung der

(*) Und doch ist nach der Meynung des Hrn. Riedels der französische Nationalgeschmack dadurch umgeschaffen worden.

der gemeinsten und gewöhnlichsten Verdienste des Herrn von Gluck, bey wahren Kennern (ich will nicht sagen, der Musik, sondern blos) menschlicher Dinge überhaupt, ein großes Mistrauen gegen seine musikalische Einsichten und Kenntnisse erregt haben, wenn er auch das Galimathias seiner pompvollen und hyperbolischen Beschreibungen weggelassen, und das gegen die Zuverlässigkeit seiner Urtheile erregte Mistrauen, nicht dadurch noch mehr befestigt hätte.

Wer wahre aestethische Schönheiten mit Enthusiasmus nach ihrem innern Werth zu fühlen, zu schätzen und zu bewundern weiß, kann unmöglich für entgegengesetzte Häßlichkeit, oder nur für niederere Gattungen von Schönheit, mit eben dem Enthusiasmus eingenommen werden; dieses würde eben so unnatürlich seyn, als wenn ein Mann, der die Tugend aus wahrer Ueberzeugung liebgewonnen hat, auch das Laster lieben wollte. Denn moralische Schönheit und Häßlichkeit, und aestethische Schönheit und Häßlichkeit, sind in dieser Absicht gänzlich einerley.

Die irrige Meynung, daß die Musik, weil sie eine Sprache der Empfindungen sey, von jedem, der seine Empfindungen für irgend eine Kunst oder schöne Wissenschaft gebildet und verfeinert habe, mit Fug und Recht beurtheilt werden könne, hat vielleicht den Hrn. Abt veranlaßt, seine Urtheile über die Gluckische Musik nach seinen Empfindungen, und nach den Wirkungen, die sie in seiner Seele verursacht, oder nicht verursacht hat, niederzuschreiben. Dies konnte er thun; er konnte sich dann beym jedesmaligen Durchlesen seiner aufgeschriebenen Gedanken die ehemaligen Gefühle wieder aufwecken, — sich lebhaft ihrer erinnern, und sie von neuem wieder fühlen. Was hatte er aber für Beruf dazu, seine Meynungen und Urtheile andern aufzudringen, — in schimmerndes, verführerisches Blendwerk eingekleidete Irrthümer öffent-

lich auszustreuen — denen, die nicht mit ihm gleiches Sinnes waren, und die er Schwache zu nennen beliebt, zu Hülfe kommen zu wollen, und den gewaltigen Mangel seiner musikalischen Einsichten dadurch blos zu geben? Jeder Musikliebhaber hat das Recht, von einer Musik zu sagen, ob sie ihm gefalle, oder nicht; zu sagen, ob sie schön sey, oder nicht, und den Grad ihres Werths bestimmen zu wollen, ist nicht sein, sondern des Kenners Werk, der den Grund seines Urtheils aus den innern Grundsätzen seiner Kunst muß erweisen können.

Wer einen Redner beurtheilen will, muß nicht nur die Bedeutung der Worte, diejenige Sprache, in der geredet wird, vollkommen gut und geläufig wissen, sondern auch noch die Art ihres innern grammatischen und rhetorischen Baues kennen — ganze Sätze mit Leichtigkeit fassen, behalten und mit einander vergleichen können, und überhaupt von allen dem, was eine Rede richtig, zierlich, schön und ausdrucksvoll machen kann, reine Begriffe haben. Die Kenntniß des grammatischen Theils zeigt ihm, ob der Redner richtig, und des rhetorischen, ob er zusammenhängend, zierlich, schön und rührend geredet habe. Sollte man denn die Musik allein zu beurtheilen im Stande seyn, ohne Kenntnisse von ihrer Natur zu haben, — ohne in ihr Inneres eingedrungen zu seyn, — ohne den innern grammatischen und rhetorischen Bau derselben gehörig kennen gelernt zu haben, — ohne ihre einzelnen Theile mit Geläufigkeit zu verstehen, und zusammengesetzte mit Leichtigkeit fassen, behalten und mit einander vergleichen zu können? Sollte sie denn unter ihren Schwestern die einzige seyn, die, gleich einer frechen und feilen Buhlerin, einem jeden, ohne Unterschied ihre Reize Preis geben müßte?

Wer bey Anhörung einer Rede gerührt wird, ohne die Sprache, deren sie sich bedient, in ihrem ganzen Umfang

fang zu kennnen, der wird nicht durch die Rede selbst gerührt, sondern durch äußere dem redneriſchen Vortrag gehörige Dinge, nur höchſtens bewegt und erſchüttert; eine heftige oder ſanfte Bewegung des Cörpers, und eine merkliche Verminderung oder Verſtärkung des Tons, ſind alsdenn die Urſache ſeiner Rührung. In der Muſik iſt es gerade eben ſo. Aeußerer täuſchender Schimmer, mannichfaltige Abwechſelung des ſtarken und ſchwachen, ſcheinbare bedeutungsvolle Bewegungen des Rhythmus, und dergleichen, ſind es, wodurch der Kenntnißloſe Muſikfreund erſchüttert wird, und nicht innerer Werth.

Aus allem zuſammengenommen, ſehen wir, daß gerade dieſes der Fall unſers Herrn Abts iſt, und daß er ſich folglich ohne die erforderlichen Eigenſchaften an das muſikaliſche Kunſtrichter- oder vielmehr Lobredneramt gewagt hat. Es iſt hier der Ort nicht, zu unterſuchen, was zu beyden eigentlich gehört, ſo viel aber glauben wir ſagen zu können, daß er wahrſcheinlich in einigen andern Fächern ſein Kunſtrichter- oder Lobredneramt mit mehr Glück und Erfolg würde geführt haben, als es hier geſchehen iſt. Wir bitten ihn dahero recht ſehr, das muſikaliſche Kunſtrichteramt in Zukunft nie wieder zu übernehmen, und uns die Wahl eines muſikaliſchen Poliklets ruhig zu überlaſſen. So nützlich der Beytritt eines angeſehenen Mannes, einer Kunſt ſeyn kann, ſo ſchädlich kann er ihr auch werden, wenn dadurch irrige Begriffe und Grundſätze ausgeſtreuet und durch das Vorurtheil des Anſehens unterſtützt werden.

Der zweyte Brief iſt an die Frau von ***, ebenfalls über die Oper Iphigenie en Aulide, und datirt zu Paris vom 26. April 1774. Er iſt von dem vorhergehenden ſehr verſchieden — mit einer gewißen Billigkeit der Urtheile, und mit ſo viel warmen Patriotiſmus für die franzöſiſche Muſik geſchrieben, daß wir dem Verfaſſer

fasser desselben, obgleich ebenfalls noch hier und da der bloße Musikliebhaber etwas durchscheint, unsern Beyfall doch nicht ganz versagen können. Nur wundern wir uns, wie sich der Herr Riedel hat entschließen können, diesen Brief mit in sein Werkchen aufzunehmen; denn, obgleich die Billigkeit seiner Urtheile so weit geht, daß der Opern des Herrn von Gluck viele Schönheiten und Vorzüge zugestanden werden, so wird doch keinesweges alles so außerordentlich gefunden, wie in dem Vorbericht des Herrn Riedels, und in dem Arnauldischen Brief, und könnte folglich leicht den vortheilhaften Eindrücken derselben schädlich geworden seyn, und einen Theil des so glücklich aufgeführten Gebäudes wiederum eingerissen haben.

Aber unser Verfasser beugt an einigen Stellen des Briefs seine Knie vor dem erhabenen tragischen Genie des Herrn von Gluck, und fällt mit Thränen in den Augen, den unzähligen Schönheiten seiner Musik bey. Und auch noch außerdem unterläßt es der Herr Riedel doch nicht gänzlich, sich in einigen beygefügten Anmerkungen, über die Urtheile unsers Briefschreibers zu beschweren — spricht von Widersprüchen, wenn man andern mit aller Gewalt widersprechen wollte, und sagt uns, daß das Genie des Herrn von Gluck am Ende doch triumphirt, und aus den heftigsten Gegnern der Iphigenie ihre eifrigsten Bewunderer und Lobredner gemacht hätte. Wir wollen es vors erste glauben, bis wir Gelegenheit finden, uns besser davon zu unterrichten, und zu erfahren, von welcher Beschaffenheit diese eifrigen Bewunderer und Lobredner der Iphigenie sind. Sind sie von eben der Beschaffenheit, wie Herr Riedel und Herr Arnauld, so wissen wir, wie weit wir uns auf sie zu verlassen haben, und wie zuverlässige Beweise sie von dem wahren Werth der Gluckischen Musik abgeben können. Wer aus einem heftigen Gegner, ein eifriger Bewunderer und Lobredner einer Sache werden kann, be-

weist

weist schon durch die Beschaffenheit seines Verfahrens selbst, daß er weder das eine noch das andere aus Gründen ist, sondern blos den Meynungen anderer folgt, und so auf die unschuldigste Weise von der Welt, ohne Arges daraus zu haben, mit in die eine oder die andere Parthey hineingezogen wird.

Unser Verfasser ist nicht von dieser Art. Seine Urtheile scheint er selbst gedacht zu haben, und wenn sie durch etwas verdächtig werden können, so ist es blos dadurch, daß er hin und wieder zu viel patriotischen Eifer für seine vaterländische Musik blicken läßt. Inzwischen scheint es doch nicht eigentlich blinde Liebe zu seyn; er hat seine Gründe, und seine Begriffe und Vorstellungen von seiner vorhabenden Materie sind, obgleich nicht durchgehends richtig, doch keinesweges zu verwerfen. Man kann ihm folglich schon etwas zutrauen, wenigstens tausendmal mehr, als dem Verfasser des vorhergehenden Briefs.

Doch der Leser mag selbst urtheilen. Wir theilen ihm den Innhalt desselben in einem kurzen Auszug mit.

Den seichten Unterschied zwischen Nationen und Gattungen, der nur für die Unwissenheit gemacht zu seyn scheint, setzt unser Verfasser ganz bey Seite, und glaubt, daß das Genie immer das nemliche sey, und daß man seinen lebhaften und tiefen Eindrücken nie ausweichen könne. Das wahre Genie, sagt er, herrscht über die ganze Welt, so wie die Sonne hoch über unsern Häuptern, ohne Unterschied über alle Wesen herrscht, und ihr Licht in einem Augenblick über den ganzen Horizont ausbreitet. Mitten aus seinem Brennpuncte gehen tausend Strahlen aus, treffend für alle Nationen. Aus welchem Lande man seyn, welches Clima man immer bewohnen mag, so darf man nur Augen haben, um das Licht der Sonne zu sehen, so wie man nur eine Seele haben darf, um die Eindrücke

des

des Genies zu empfinden. Es thut also nichts, ob ein Autor Landsmann, oder Fremdling ist, ob die Gattung, in welcher er arbeitet, alt oder neu, wenn nur sein Werk gut ist. Jede Gattung ist gut, wenn sie gut behandelt wird, und wenn sie der Seele zu denken, und dem Herzen zu empfinden giebt. Das Werk also, und nicht der Verfasser soll beurtheilt werden.

Die Gluckische Oper hat nicht seinen ganzen Beyfall; sie scheint ihm vielmehr in vielen wesentlichen Puncten sehr fehlerhaft zu seyn.

Da die Oper eine Vermählung aller schönen Künste, das System aller Empfindungen seyn soll, und die Quelle des Reichthums dieser Künste nicht versiopft werden darf, so hat er vornemlich an der Oper Iphigenie auszusetzen, daß man in derselben nur eine Gattung der Schönheit, die Schönheit der Scene findet.

In den Recitativen findet er wenig edle Grazie, dafür aber Trockenheit und Monotonie. Er zweifelt also sehr, ob sie die guten Werke der Franzosen übertreffen, oder auch nur mit denselben verglichen werden können. Vielmehr hat er die Keckheit, mitten unter dem Enthusiasmus eines Theils des Publikums zu glauben, daß die meisten Recitative im Dardanus und im 5ten Akt des Castor von Lulli pathetischer und wahrer sind, als die in der Iphigenie. Der Eigensinn des Componisten, alle seine Phrasen mit höhern Tönen zu endigen, soll, außer der Monotonie, einen Ausdruck verursachen, welcher der wahren Deklamation ganz entgegen ist, kraft welcher der Ton gegen das Ende zu, eher sinken als steigen muß. In der Anbringung der Intonationen hat er auch wenig Geschicklichkeit gefunden.

Daß der Verfasser der Iphigenie in der pathetischen Handlung unübertrefliche Schönheiten habe, wird gestan-

gestanden, aber auch gesagt, daß dieses Verdienst allein, noch keine gute Oper im Ganzen hervorbringen könne.

Die Chöre in der Iphigenie werden weit unter die französischen gesetzt, das einzige Chor des ersten Akts ausgenommen, wo die Griechen auf eine Erklärung des Calchas dringen; diesem werden große Schönheiten zugestanden.

Von der Musik der Tänze nur zu reden, oder sie mit der französischen zu vergleichen, scheint ihm gar nicht der Mühe werth zu seyn. Ganz Europa erkennt in diesem Fach die Ueberlegenheit der Franzosen. Bey dieser Gelegenheit, wird von den Anhängern der Gluckischen Oper erzehlt, daß sie, da sie den Balletten ihren Beyfall nicht geben konnten, aus Rache die ganze Gattung verächtlich gemacht, und als ein Talent musikalischer Lehrbuben abgeschildert hätten.

Er glaubt also, der angeführten zugestandenen Schönheiten ungeachtet, daß das Ganze der Oper Iphigenie fehlerhaft, und nicht das sey, was eine Oper zu Paris seyn müsse. Melpomene, Polyhymnia und Terpsichore, sagt er, haben auf unserm Theater, jede ihre eigene Statue, deren Fußgestell gemeinschaftlich ist, und es würde ärgerlich seyn, wenn wir unsere Operngattung aufgeben wollten, die, soviel man auch immer von der Geringfügigkeit unserer Musik gepredigt hat, sich gleichwohl ununterbrochen seit 120 Jahren erhält, und wohl zu merken, sich blos durch ihren vorzüglichen Schmuck erhält.

Aber zu eben der Zeit, fährt er fort, wo ich mit der Gattung der Iphigenie unzufrieden bin, beuge ich meine Knie vor dem erhabenen Genie des Compositors. Mit Thränen in den Augen, und mit einem bewegten Herzen, voll von den tiefsten Eindrücken, falle ich mit Enthusiasmus den unzähligen Schönheiten bey, die er in seiner Oper

ausge-

ausgestreut hat, und sage ihm: Erhabner Mann, empfindungsvolle Seele, der Sieg der handelnden Scene ist dein! Nimm noch die andere Hälfte des Scepters, dann wirst du ohne Nebenbuhler regieren.

Endlich schließt unser Verfasser mit dem Wunsch: Die Talente des Quinault für die Poesie, des Lulli für das pathetische Recitativ, des Rameau für die Tänze und Chöre, mit dem feurigen, erhabenen und wirklich tragischen Genie des Verfassers der Iphigenie vereinigen zu können; dann erst getraute er sich zu behaupten, das vollkommenste Werk zu besitzen, welches jemals gewesen ist.

Das dritte Stück der vor uns liegenden Briefsammlung, ist ein Gespräch zwischen Lulli, Rameau und Orpheus in den elisäischen Feldern; mit dem vorgesetzten Motto: Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, vom Herrn M. * * *. Eine Fiction, die einer bekannten ähnlichen Schrift über Lulli (*) nachgeahmt, oder doch wenigstens dadurch veranlaßt zu seyn scheint, und die allerbequemste Gelegenheit darbietet, über einen Gegenstand zu sagen, was man nur gerne will. Dieses ist hier auch richtig geschehen.

In einem besondern Vorbericht wird gesagt, dieses Gespräch sey durch den außerordentlichen Eindruck, welchen die Musik des Ritters von Gluck gemacht habe, seitdem seine Opern Iphigenie und Orpheus aufgeführt worden, und durch die Umschaffung des französischen Nationalgeschmacks, welche (wohl zu merken, daß eine vermuth-

(*) Lettre de Clement Marot, à Mons. de * * * touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean Baptist de Lulli, aux Champs Elisées. A Cologne, chés Pierre Marteau MDCLXXXVIII. Eine Uebersetzung davon findet man in dem 3. Band der Marpurgischen historisch-kritischen Beyträge, pag. 387.

muthliche Sache schon sichere Veranlassung geben kann) wahrscheinlicher Weise dadurch bewirkt werden müßte, veranlaßt worden.

Die Meynungen über den Werth dieser Opern, sollen zwar Anfangs getheilt gewesen seyn, allein, die wahren Liebhaber, die fähig waren, alle Schönheiten der erhabenen Gluckischen Musik zu erkennen, und zu würdigen, sollen ihr bereits die eklatanteste Gerechtigkeit haben wiederfahren lassen. Schon die einzige Stimme des berühmten Bürgers (Rousseau) dessen Talente (nur immer mit einigen Ausnahmen) ganz Europa bewunderte, könnte hinlänglich seyn, den Sieg des Ritters zu entscheiden, und es sey nicht zu zweifeln, daß dieses Beyspiel bald die Stimme des Volks nach sich ziehen werde.

Das Gespräch selbst fängt sich zwischen Lulli und Rameau an, und betrifft die besondere Art, wie jeder von ihnen die Oper behandelt, bis Orpheus dazu kömmt, und ihnen Nachricht von der neuen großen musikalischen Begebenheit giebt. Wir wollen von dieser Stelle an, das Gespräch ganz hersetzen, um unsern Lesern durch einen Auszug nicht etwa einen zu unvollkommnen Begriff, von dieser blos auf die Vergötterung des Herrn Ritters von Gluck abzielenden Fiction beyzubringen.

Lulli.

Göttlicher Orpheus, welch ein Zufall bringt dich hieher?

Orpheus.

Ich bin nicht der berühmte Orpheus aus Thracien, welcher zugleich Musikus, Poet und Gesetzgeber war; noch weniger bin ich der erhabene Orpheus, welchen dein Bruder mit so vielem Beyfall am Hofe aufgeführt hat, ich habe nur die äußere Gestalt meiner Vorfahren; meine Talente aber, bin ich dem deutschen Schwane schuldig, schuldig es seiner Kunst, daß ich hier seyn darf.

Ra-

Rameau.

Deutscher Schwan! wer ist denn das?

Orpheus.

Einer der berühmtesten Tonkünstler in Europa.

Rameau.

Wie heißt er?

Orpheus.

Christoph Gluck.

Rameau.

Der Name klingt ziemlich tudesque.

Orpheus.

Was Name! Name und Verdienst ist zweyerley. Das Genie gehört allen Nationen, und der wahre Weise ist ein Bürger der ganzen Welt.

Lulli.

Aber in welchem Lande ist denn dieser geschickte Musikus gebohren?

Orpheus.

In Deutschland. Er wohnt zu Wien. Ein Liebhaber der schönen Künste (*) hat ihn nach Frankreich gezogen, und zu Paris hat er die ganze Größe seiner Einsichten gezeigt. Die liebenswürdigste Königin der Welt, die mit ihren persönlichen Reizen die feinsten Gaben des Geistes verbindet, die mit einem einzigen Blick aller Herzen gewinnt, und deren großmüthige Seele Verdienste zu würdigen und zu belohnen weiß, hat, um ihn beyzubehalten, ihn mit Gnaden und Wohlthaten überhäuft.

Rameau.

Was ist denn das für eine Oper, die er in Paris aufgeführt hat?

Orpheus.

Die Iphigenie von Racine.

Ra-

(*) Mr. le Bailil de Roulet.

Rameau.

Das scheint mir unmöglich. Eine Tragödie von Racine, in Musik gesetzt, muß unerträglich und langweilig seyn.

Orpheus.

Mit nichten. Durch die Nachhülfe der Kunst hat man sie folgendermaßen interessant gemacht. Ein neuerer Dichter (*) hat die überflüßigen Scenen ausgemustert hat die Handlungen näher zusammen gedrängt; der geistreiche Musikus hat mehr Energie und Wärme hineingebracht und das Interesse vermehrt, ohne die Schönheiten zu schwächen: mit einem Wort, diese Oper hat, außer den Unwissenden, alle Stimmen für sich.

Lulli.

Der Mann muß viele Verdienste haben, wenn nur die Unwissenden — und die Unwissenden alle — wider ihn sind.

Orpheus.

Ich habe die Partitur bey mir, urtheilt darüber, wenn ihr wollt.

Rameau.

Ach! ich bin neugierig, sie durchzublättern.

Lulli.

Auch ich!

Orpheus.

Ich überlasse sie eurer Kritik.

Rameau.

Die Eröffnung (Ouverture) ist wirklich malerisch schön, und muß die beste Wirkung hervorbringen.

Lulli.

Aber was sehe ich! Der Mann hat ja alle seine Chöre in Handlung gesetzt. Dies ist wider den Gebrauch und wider die Regeln des Theaters.

Or-

(*) Vorhergenannter Mr. le Bailli de Roulet.

Orpheus.

Meinetwegen! Das Genie ist über die Regeln. Und außerdem war dies auch der Brauch der Alten.

Lulli.

Ich behaupte aber, daß er Unrecht hat, und daß diese Neuerung lächerlich ist —

Orpheus.

Aber noch lächerlicher ists, eine Menge Menschen auf die Scene hinzustellen, wie die Bildsäulen, und dies zu einer Zeit, wo es die Handlung mit sich bringt, alles in die größte Bewegung zu setzen. Sollen sie denn leblos da stehen, wenn ein Fest gefeyert, oder ein Opfer verrichtet wird? Laßt mich auf den Ursprung der Chöre zurücksehen! Ich werde euch zeigen, wie gut es die Griechen verstunden, dieselben auf ihren Theatern wichtig zu machen.

Rameau.

Gut!

Orpheus.

In der Kindheit der Tragödie bestand der Chor (*) aus einem Haufen von Personen, welche tanzend einen Hymnus absangen, zur Ehre des Bachus. Diese Ceremonie wurde von den Athenienfern in ihre Schaubühne eingeführt, und gehalten mit vieler Zubereitung und Pracht. Der Chor wurde zuweilen von funfzig Instrumenten begleitet; die Tänze waren regelmäßig und figurirt. In der Folge, etwa ums Jahr der Welt 3530 erfand der Poet, Thespis die Episoden; das heißt: zwischen den Gesängen des Chors führte er einen Schauspieler auf, welcher eine Rede hersagte in Beziehung auf die Tragödie, um den Sängern, Instrumentisten und Tänzern eine

(*) Ich sage der Chor, wenn von den Personen desselben die Rede ist; und das Chor, wenn durch dieses Wort die Composition angedeutet werden soll.

eine Erholungszeit zu verschaffen. Zuweilen aber sang das Chor die ganze Tragödie, ohne einen Protagonisten zu haben; denn so würde die vom Thespis eingeführte Person genennet. Aeschylus führte einen zweyten Schauspieler ein, und Sophocles einen dritten; jener hieß Deuteragonist und dieser Tritagonist. Nachdem diese Schauspieler eingeführt waren, so wurde der Chor als eine mithandelnde Person betrachtet; der Anführer desselben wurde Coryphäus genennet, und der Chor selbst hatte immer Theil an der Handlung.

Lulli.

Also, um die Alten nachzuahmen, hat der Verfasser der Iphigenie diesen Gebrauch wieder einführen wollen?

Orpheus.

Das eben nicht: Er hat gefunden, daß eure Chöre ohne alle Wahrscheinlichkeit sind.

Rameau.

Ist das sein ganzes Verdienst?

Orpheus.

Ich habe nicht Zeit, mich länger mit euch Herren zu unterhalten, weil ich Euridicen (*) aufsuchen muß. Gehet nur vollends diese Partitur durch; so werdet ihr sehen, wie sehr er sich Meister von der Scene zu machen gewußt hat, durch die Uebermacht seines Genies, und durch die Stärke seines Ausdrucks. Lebt wohl!

Lulli.

Sag mir doch, ehe du gehst, mein lieber Orpheus, aber aufrichtig, was man seit Erscheinung der Iphigenie in der Welt von uns denkt!

(*) Anspielung auf die Oper Orphée & Euridice vom Herrn von Gluck, welche am 2ten August 1774 zum erstenmal in der königlichen musikalischen Akademie, mit dem größten Beyfall vorgestellt wurde.

Orpheus.

Aufrichtig, weil ihrs haben wollt! Alle Leute von Geschmack sagen: in der Harmonie des Herrn Rameau ist zu viel Kunst; und in der Melodie des Herrn Lulli ist deren zu wenig. Hingegen der Verfasser der Iphigenie hat mit euern erhabenen Talenten alles andere vereinigt, frisches Colorit, Abwechselung in den Wendungen und Schattirungen, Wahrheit des Ausdrucks, und mit einem Worte: durch die Vollkommenheit seiner Kunst, welche immer der Natur treu bleibt, hat er das Glück davon getragen, euch zu übertreffen."

Dieses wäre nun der gesammte Innhalt dieses Werkchens; wir haben gesehen, daß die Verfasser des Vorberichts — des ersten Briefs, und dieses letzten Gesprächs zwischen Lulli, Rameau und Orpheus sich es zum Gesetz gemacht haben, alles, was die Musik des Herrn von Gluck in sich enthält, außerordentlich und ohne Tadel zu finden; blos bey dem Verfasser des zweyten Briefs müssen wir eine Ausnahme machen. Nach unserer Meynung können wir nun nichts besseres thun, als die Grundsätze des Herrn von Gluck, die er uns selbst bekannt gemacht hat, und wonach er nach seinem Vorgeben seine dramatische Musik bearbeitet, noch etwas zu untersuchen, — und alsdenn die Musik der Oper Iphigenie selbst vorzunehmen, um sicher aus allem zusammengenommen folgern zu können, was wir uns von der Musik des Herrn von Gluck für Begriffe zu machen haben.

Der erste Grundsatz des Herrn von Gluck geht überhaupt dahin, die dramatische Musik zu simplificiren, und ihr nicht nur alle Passagien und Melismen zu nehmen, sondern sogar die nothwendigsten Zierrathen, und ihren unentbehrlichsten Schmuck, ohne die unmöglich eine angenehme und fließende Melodie hervorgebracht werden kann, zu rauben. Der Misbrauch, den die zu große

Eitel-

Eitelkeit der Sänger, und die zu gefällige Nachgebenheit der Componisten, seit langer Zeit in den italiänischen Opern von diesen musikalischen Schönheiten gemacht, haben ihn, wie er sagt, dazu veranlaßt, und er konnte es nicht mehr ertragen, aus dem schönsten und prächtigsten von allen öffentlichen Schauspielen, eines der langweiligsten und lächerlichsten gemacht zu sehen.

Wir läugnen gar nicht, daß Passagien und Melismen, so schön sie auch seyn können, wenn sie am rechten Ort gebraucht werden, von unsern Opernsängern und Sängerinnen seit langer Zeit sehr gemisbraucht worden sind — daß sie von ihnen beynahe zu einer Hauptsache gemacht, und außer der Gelegenheit, die Biegsamkeit und Geläufigkeit ihrer Kehlen zu zeigen, nichts weiter gesucht worden. „Keine Vollkommenheit hat ihren gehörigen Glanz, als an dem Platze, der ihr gebührt. Eine Eigenschaft, die hier der vorzüglichsten Achtung werth ist, wird, wenn man sie wider ihre Natur zu einer höhern Sphäre erhebt, mit Recht ein Gegenstand des Spottes, und zugleich auf zwiefache Weise eine Quelle der Unordnung. Einmal, indem sie den Platz einnimmt, welcher ihr nicht zukömmt, und dann, weil sie eine Eigenschaft von dem vorzüglichen Platze verdrängt, die in der That zu erhaben ist, als daß sie mit Anstand und nach Verhältniß jener nachgesetzt werden könnte.“ Nichts ist gewisser als dieses.

Der Entschluß des Herrn Ritters also, allen diesen ungereimten und lächerlichen Misbräuchen abzuhelfen, und nicht zu dulden, daß durch eingerissene böse Gewohnheiten, beträchtliche Schönheiten verdrängt, und andere unnatürlicher Weise an ihre Stelle gesetzt werden, wodurch das prächtigste Schauspiel zu einem langweiligen und lächerlichen Dinge gemacht wird, ist an sich sehr lobenswürdig. Ob aber diese Misbräuche, durch die

Mittel des Herrn von Gluck abgeschaft werden können, und nicht vielmehr statt eines unterdrückten Misbrauchs, zehn andere, noch weit schlimmere entstehen, ist eine Frage, die eine genaue Prüfung verdient.

Wenn es wahr ist, daß die Musik mannichfaltige Reize und Schönheiten hat, und daß man von allen diesen Vorzügen Gebrauch machen muß, wenn die Kunst nicht zu sehr eingeschränkt werden, und ein großer Theil ihrer Wirkungen verloren gehen soll, so ist es augenscheinlich, daß durch die Mittel des Herrn von Gluck, alte Misbräuche nur durch neue, eben so schädliche aufgehoben werden. Passagien und Melismen sind unstreitig beträchtliche Schönheiten der Musik, und werden nur durch Misbrauch, oder dadurch, daß sie zu häufig und an übelgewählten Orten vorkommen, verwerflich. Nimmt man sie nun gänzlich weg, und setzt an ihre Stelle eine andere Schönheit, die eben so häufig gebraucht wird, als vorher Passagien und Melismen gebraucht worden sind, so entsteht dadurch ein neuer, und in nichts besserer Misbrauch, als der vorige war. Die letzte Schönheit drängt sich auf den Platz, der der ersten gebührt, so wie sich die erste vorhin auf den Platz drängte, der der letztern gebührte. Eines wie das andere, ist dem Reichthum und den mannichfaltigen Wirkungen der Kunst hinderlich und schädlich, und beydes muß, wenn die Musik zu ihrer wahren eigentlichen dramatischen Bestimmung zurückgeführt werden soll, sorgfältig vermieden werden.

Die eigentliche dramatische Bestimmung der Musik ist aber der große Punct, der vor allen Dingen genau bestimmt werden muß, wenn die wahren Mittel und Wege sie zu erreichen, nicht verfehlt, und an ihrer Stelle andere gewählt werden sollen, wodurch wir uns von der wahren Bestimmung derselben immer mehr und mehr entfernen.

Es

Es hat von jeher, seitdem es Opern giebt, Menschen gegeben, die überhaupt schon die ganze Gattung von Schauspiel lächerlich gefunden haben. In abgemessenen Klängen zu erzehlen, affectvolle Handlungen zu singen, und den Innhalt eines ganzen Schauspiels musikalisch vorzutragen, schien ihnen so abgeschmackt zu seyn, daß sie ohne Scheu die ganze Gattung für ein unnatürliches Ungeheuer erklärten. Wenn man annimmt, daß die Musik bey den Singstücken, die diese Menschen zu einem solchen Urtheile veranlaßt haben, aus dem Geleiße ihrer wahren Bestimmung gegangen, durch überladene musikalische Zierrahten die Handlung verdunkelt, und einzig und allein die musikalische Ergötzung zum Hauptzweck, ohne auf die übrigen Künste Rücksicht zu nehmen, gemacht hat, so können sie recht haben. Ein musikalisches Concert, wo einzelne Arien, ohne unter sich einen Zusammenhang zu haben, gesungen werden, ist dann zu dieser Absicht weit natürlicher, und kann die musikalische Ergötzung gewähren, ohne den Freund der Künste zugleich das Misvergnügen zu machen, die Schönheiten anderer Künste vergeblich verschwendet, und verdunkelt zu sehen. Wenn aber die Musik ihrer natürlichen und wahren Bestimmung gemäß angewendet wird, ohne sich ihre Rechte zu vergeben, — dem Platz gemäß, der ihr in der Oper gebührt, zu glänzen, und über die übrigen Künste hervorzuragen, so ist es alsdenn entweder nur die Sprache derer, die bey der Musik so unempfindlich, und deren Ohren, (so zu reden,) so weit vom Herzen entfernt sind, daß sie auch von dem allernatürlichsten Gesange nicht gerührt werden, (*) oder derer, die einen Antheil am Ganzen haben, und dann nicht ertragen

(*) Il est des hommes tellement insensibles á la Musique, et dont l'oreille (pour me servir de cette expression) est tellement eloignée du coeur, que les chants les plus naturels ne les touchent pas. *Du Bos.*

tragen können, daß etwas anders, als das Werk ihres Geistes bemerkt oder bewundert werde.

Die Sprache der letztern hört man am häufigsten, und die Veranlassungen dazu lassen sich leicht errathen. Wie schädlich aber dieser Neid (denn es ist doch nichts anderes) der zweckmäßigen Vereinigung aller mitwirkenden Künste dieses prächtigen Schauspiels werden kann, so hat man schon mehr als einmal gesehen, und so lange die Begriffe von dem eigentlichen Platz und Rang jeder dieser mitwirkenden Künste so schwankend sind, und nicht aufs genaueste bestimmt werden, läßt sich nicht hoffen, daß es sich ändern werde, und so lange sichs nicht ändert, werden auch die Misbräuche, über die man klagt, und die sich zum großen Nachtheil der Künste nach und nach eingeschlichen haben, nicht aufgehoben werden können. Immer wird der Componist, je nachdem die Beschaffenheit seines Verhältnisses gegen den Dichter ist, entweder mit seiner Kunst zu verschwenderisch seyn, oder einen Theil derselben aus einer übel verstandenen Gefälligkeit unbilligerweise aufopfern.

In beyden Fällen aber thut er der Wirkung des Ganzen Eintrag; einmal, daß er durch seine übel angebrachte Verschwendung den übrigen Künsten entweder ihre mitwirkende Kraft gänzlich benimmt, oder sie doch wenigstens verdunkelt, und einschränkt; und dann, daß er durch die Aufopferung eines Theils der Reize seiner Kunst, den übrigen einen Glanz entzieht, den sie in der Verbindung des Ganzen nothwendig von ihm haben müssen, und ohne ihn, das nicht seyn können, was sie eigentlich seyn sollen.

Jeder warme Freund der schönen Künste, und des prächtigen Schauspiels, wo sie sich alle zu einer gemeinschaftlichen Absicht vereinigen, und die nützlichsten und angenehmsten Wirkungen hervorbringen könnten, muß es nothwendig mit Bedauern ansehen, wenn durch

Neid,

Neid, Stolz und andere daher entstehende Mishelligkeiten, eine so wünschenswürdige Vereinigung verhindert und vereitelt wird — wenn aus Mangel eines richtigen Begriffs von dem, was eine jede Kunst zur Wirkung des Ganzen beyträgt, bald diese, bald jene allein, ohne Nebenbuhler herrschen will, da sie doch vereingt und in gutem Vernehmen unter sich, gemeinschaftlich regieren, und diejenigen Wirkungen hervorbringen sollten, die eine allein, und von den übrigen getrennt, nicht bewirken kann.

Jede Kunst muß nach dem Maaße ihrer Kräfte, und nach ihrer eigenthümlichen Art zum Ganzen beytragen, und nicht fordern, ihre Schönheiten allein auszukramen, und unterdessen die übrigen unthätig und unwirksam zu machen. Sie muß nicht auf Kosten der übrigen glänzen wollen, nicht andere neben sich erniedrigen und unterdrücken, gleich einer stolzen und neidischen Schönen, die nicht ertragen kann, daß man außer ihr eine andere Schöne bewundere, und ihren Reizen Gerechtigkeit wiederfahren lasse.

Wir wollen versuchen, den Wirkungskreis der beyden vornehmen Künste des musikalischen Schauspiels, nemlich der Dichtkunst und Musik etwas genau zu bestimmen, und sehen, welcher Platz der Dichtkunst, und welcher der Musik an diesem Orte eigentlich gebühre. Daraus werden wir alsdenn desto leichter und sicherer schließen können, auf welche Art und Weise der Herr von Gluck die Musik zu ihrer eigentlichen dramatischen Bestimmung hätte zurückführen müssen, wenn er sowohl der Kunst, als dem Zusammenhang des Ganzen hätte Gnüge thun wollen.

Die Dichtkunst zeichnet den Plan des Ganzen. Sie ordnet alle Theile aufs natürlichste und bequemste so an, daß sie sich mit Wahrscheinlichkeit einen guten Erfolg, oder eine gewünschte Wirkung von ihrer Anord-

nung versprechen kann. Sie läßt die Handlungen auf einander folgen, wie ihr am natürlichsten die eine aus der andern zu fließen scheint, und bekümmert sich übrigens um die Ausführung selbst nichts.

Die Musik hingegen hat das Amt der Ausführung, und das Recht, den Plan der Dichtkunst nach Befinden der Umstände entweder hier und da einzuschränken, oder zu erweitern. (*) Findet sie im vorgeschriebenen Plan der Dichtkunst, daß eine oder die andere Handlung zu geschwind vorüber gehen würde, um gehörige Wirkung zu thun, und den eigentlichen Absichten der Dichtkunst zu entsprechen, so verlängert sie die Handlung, — malt sie aus, und macht sie dadurch zu dem, wozu sie der Dichter selbst würde gemacht haben, wenn sie nicht von ihm im Cabinet, wo er Erfolg und Wirkung nicht hinlänglich voraussehen konnte, entworfen wäre. Findet sie aber im entgegengesetzten Fall, daß im vorgezeichneten Entwurf der Dichtkunst die eine oder die andere Handlung durch musikalische Wiederholungen zu sehr verlängert werden würde, so läßt sie sie geschwinder vorüber gehen, und bedient sich überhaupt in allen vorkommenden Fällen des Rechts, alles, was zur Verstärkung der Wirkungen das geringste beytragen kann, hinzuzusetzen, und was die Wirkung schwächen und vermindern könnte, entweder einzuschränken, oder gar zu entfernen. Nur die Anlage des Ganzen, die einmal festgesetzte und bestimmte Folge der Handlung muß sie unangetastet lassen.

Der Grund dieser Einrichtung ist in der Natur der beyden Künste gegründet, und kann, ohne die eine oder die

(*) Diese Einschränkung und Erweiterung erstreckt sich blos auf die öftere oder seltenere musikalische Wiederholung einer Phrase oder eines Worts. Bey gewissen Worten kann die Wiederholung große Wirkung thun, und ist deswegen durchaus nothwendig; andere hingegen bedürfen ihrer nicht.

die andere aus der wahren Sphäre ihrer Natur zu verdrängen, nicht abgeändert werden. Wenn es der Natur der Musik eigen wäre, in uns deutliche Begriffe und Vorstellungen zu erregen, oder vielmehr, wenn wir Worte für die mannichfaltigen Gefühle hätten, die sie in uns erregen kann, so hätte sie nicht nöthig, sich von der Dichtkunst den Plan und Entwurf des Ganzen vorzeichnen, und sie sich gleichsam zu einer Dolmetscherin dienen zu lassen. Und wenn die Dichtkunst nicht mit größerer Leichtigkeit, Begriffe und deutliche Vorstellungen, als mannichfaltige Empfindungen und Gefühle erregen könnte, so würde sie eben so wenig Ursache haben, der Musik die Ausführung ihres entworfenen Plans zu überlassen. Da sich aber zwischen Empfindungen und Begriffen eine gewisse natürliche Sympathie findet, so daß gewisse Begriffe auch gewisse Empfindungen, und diese Empfindungen durch eine Art von Gegenwirkung ebenfalls gewisse Begriffe erwecken können, und Empfindungen und Begriffe zusammengenommen stärker wirken, als getrennt, so ist es vortheilhafter, die Kräfte beyder Künste mit einander zu vereinigen, und durch diese Vereinigung mehrere und tiefere Wirkung hervorzubringen, als eine allein, der Unterstützung der andern beraubt, würde erregen können. (*)

Die

(*) Der Dichter entwirft durch seine Worte das Bild der ganzen Vorstellung und die Schilderung des Affects nur, — macht nur die Zeichnung dazu, und überläßt es dem Musikus, durch emphatische Wiederholungen der Worte, und darauf gesetzte redende Töne, das Gemälde auszumalen und zu vollenden, als welche Wiederholungen bey Anhörung einer Arie eben das größte Vergnügen geben, wenn man nemlich gewahr wird, daß der Musikus eben dieselben Worte immer mit neuem Nachdrucke, und mit neuen Schönheiten verbindet, und die Idee, so sie in sich enthalten, durch Töne gleichsam in ihre Theile zergliedert und zerlegt. Krause, von der musikalischen Poesie. S. 130.

Die Musik also, als eine Sprache der Leidenschaften und Empfindungen, hat das Amt, die Gefühle und Empfindungen zu erregen, die mit den Begriffen und Vorstellungen sympathisiren, die von der Dichtkunst vorgezeichnet sind. Dadurch setzt sie den Zuhörer in eine Gemüthsfassung, die zum Eindruck einer Vorstellung schon vorbereitet, und gleichsam schon dahin gestimmt ist, wo ihn der Dichter haben will, um mit Leichtigkeit seinen Vorstellungen Eingang und Wirkung zu verschaffen.

Die Dichtkunst hingegen, ob sie gleich ebenfalls eine Sprache der Leidenschaften ist, und Empfindungen zu erwecken weiß, spart hier diejenigen Vorstellungen, die sie zur Erweckung eines Affects würde anwenden müssen, und giebt uns blos deutliche Begriffe von den vorkommenden Handlungen des Schauspiels, und macht dadurch die durch Musik erregten Empfindungen, die mit ihnen sympathisiren, deutlich und verständlich. Folglich unterstützt die eine immer wechselsweise die Gewalt und das Vermögen der andern, und beyde erhöhen dadurch die Macht ihres Ausdrucks so sehr, daß sie in dieser Vereinigung die größten Wirkungen hervorbringen können.

Dieses scheint uns die wahre Bestimmung der dramatischen Musik zu seyn, zu der sie zurückgeführt werden muß, wenn sie ihre ganze Gewalt, die sie über unsere Empfindungen und Gefühle hat, beweisen und ausüben soll. Sie muß, wie der Herr Ritter selbst ganz richtig sagt, dem poetischen Ausdruck zu Hülfe kommen, und das Interesse der Fabel verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze und überladene Zierrathen frostig zu machen. Dieses thut sie aber, wie wir gesehen haben, dadurch, daß sie diejenigen Empfindungen und Gefühle, die mit dem poetischen Ausdruck in einer gewissen Sympathie stehen, erweckt, und also Empfindung und Vorstellung zugleich erregt, und ihnen sodann in dieser Vereinigung unwiderstehlichen Eindruck verschafft.

Es

Es ist hier der Ort nicht, dieses alles weitläuftiger aus einander zu setzen; wir müssen uns blos damit begnügen, die Grundbegriffe bestimmt zu haben, wonach eine wahre Vokalmusik eigentlich beurtheilet werden muß, und wonach sich die Gluckſche Gattung von Musik ebenfalls muß beurtheilen lassen, so ferne sie ächt und gut seyn soll. Wir wollen nun noch sehen, durch welche Mittel und Wege der Herr von Gluck dieser wahren Bestimmung der dramatischen Musik Genüge zu thun vermeynt.

Um den poetischen Ausdruck gehörig zu unterstützen, und das Interesse der Fabel zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und zu verkälten, glaubt er, müssen

1) Alle Melismen und melodische Figuren weggenommen, und blos auf jedes Wort, oder auf jede Sylbe eines Worts nur ein einziger Ton gelegt werden;
2) Müsse nie ein *da Capo*, und nur äußerst selten, oder gar kein Ritornell in den Arien angebracht werden;
3) Müsse nie eine Cadenz vorkommen, und überhaupt
4) müsse man nach einer edlen Einfalt trachten, und nie unnatürliche Schwierigkeiten auszukramen suchen.

Man sollte fast hieraus schließen, der Herr Ritter gehöre ebenfalls mit unter diejenigen, deren Ohren, wie wir oben schon einmal aus dem du Bos angeführt haben, so weit vom Herzen entfernt sind, daß sie auch von dem allernatürlichsten Gesange nicht gerührt werden können, und dahero verlangen, daß eine Musik oder ein Gesang nur höchstens etwas klingender und musikalischer seyn soll, als das Lesen und Aussprechen, eines Verses. Man sollte denken, er erkläre eben sowohl, wie jene, alles,

was

was nur etwas über die Gränzen der gewöhnlichen Aussprache hinausgeht, für unnatürlich, und bedenke nicht, daß Singen und Reden verschieden, und seiner Natur nach nothwendig verschieden seyn muß.

Wenn wir annehmen, (und wir müssen es) daß die Musik eine Sprache der Leidenschaften und Empfindungen ist, und also ebensowohl wie andere Sprachen, ihre eigenen unendlichen Biegungen und Wendungen hat, die zur vollkommenen Darstellung eines Affects nothwendig angewendet werden müssen, so fällt es sehr deutlich in die Augen, daß der musikalische Ausdruck, oder die musikalische Schilderung eines Affects, wenn er so hastig über die Worte der Poesie hinweg eilt, nur höchst mangelhaft seyn kann. Wenn wir einen Begriff in sein vollkommenes Licht setzen wollen — wenn wir wollen, daß ihn unsere Leser oder Zuhörer aufs genaueste von allen andern Begriffen unterscheiden sollen, die etwa einige Aehnlichkeit damit haben könnten, so müssen wir ihn von allen seinen verschiedenen Seiten zeigen, und ihn so darstellen, daß seine Merkmaale, mit den Merkmaalen eines andern ähnlichen Begriffs auf keine Weise verwechselt werden können; dazu wird aber erfordert, daß ein und eben dasselbe Wort — ein und eben derselbe Gedanke mehr als einmal wiederholt werde; nicht zwar ganz und gar auf einerley Weise, sondern jedesmal in einer veränderten Lage und Gestalt, aber doch noch immer mit so viel Ähnlichkeit, daß man leicht sehen kann, daß die Wiederholungen sammt und sonders, nichts als so viele Modificationen eines und eben desselben Gedankens oder Wortes sind.

Sollte nun die vollkommene Darstellung eines Affects nicht auf eben diese Art behandelt werden müssen? Sollte es nicht nöthig seyn, ihn ebenfalls auf allen seinen Seiten, nach allen seinen besondern Merkmaalen, und nach allen seinen Modificationen zu zeigen, wenn der Zu-

hörer

hörer gänzlich von ihm durchdrungen und hingerissen werden soll? Und auf welche Weise sollte sich dieses wohl bewerkstelligen lassen, wenn es nicht durch die Wiederholung ähnlicher Sätze und Worte, (die hier nur den Begriff des Affects, nicht den Affect selbst darstellen, und den der Musiker erst nach ihrer Anleitung völlig ausmalen muß,) und durch Anwendung der Melismen und des ganzen melodischen Schmucks geschehen soll? (*)

Der wahre Kenner und Musikfreund, dem Gott die Gabe gegeben hat, Musik und musikalische Schönheiten zu empfinden, verliert zu viel, wenn wir ihm statt Musik, eine bloße musikalische Deklamation geben wollen, und nur der, der deutliche Vorstellungen den durch Musik erregten und mit deutlichen Vorstellungen zugleich vereinigten Gefühlen vorzieht, — nicht Musikfreund ist, oder auch nicht begreifen kann, daß Vorstellungen, mit ähnlichen von der Musik erregten Gefühlen vergesellschaftet, eindringender und stärker sind, als getrennt, kann sichs gefallen lassen, alle eigenen Reize der Musik, und des musikalischen Gesangs ungebraucht, oder gar verworfen zu sehen.

Eine Melodie, die nichts als höchstens eine musikalische Deklamation ist, so wie sie beynahe durch die ganze Oper Iphigenie des Herrn von Gluck nichts anders ist, und aus diesem Grunde nicht einmal Melodie genannt zu werden verdient, nähert sich zu sehr der gewöhnlichen Sprache — glitscht zu eilig über Empfindungen hinweg, und hält uns nur zu kurze Zeit auf einen festen Punct der Empfindungen still, als daß sie nicht (sie mag an sich auch der natürlichen und gewöhnlichen Sprache noch so richtig und wahr nachgeahmt seyn) selbst

(*) C'est un préjugé populaire de penser qu'une *Roulade* soit toujours hors de place dans un Chant triste et pathetique. Au contraire, quand le coeur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des Accens, que l'esprit ne peut trouver des paroles et de-là vient l'usage des Interjections dans toutes les langues. Rousseau, Dict. de Mus. p. 422.

selbst denen, die auf keine Weise von der Musik eingenommen sind, und also den Mangel der musikalischen Zierrathen gar nicht beklagen, endlich eckelhaft werden sollte. (*)

Die gewöhnliche Sprache ist gleichsam nur der allergröbste Entwurf des Gesangs; die Deklamation schon etwas schattirter Umriß desselben; der wahre, vollkommene, ausgebildete und gegründete Gesang aber geht weit über diese Gränzen hinaus, und kann und darf nicht nach den Regeln der Rede behandelt werden. (**)

Wir wollen hier zur Bekräftigung unserer Meynung die Worte eines Mannes anführen, der in dieser Materie der gültigste Richter ist, den man nur verlangen kann. Dieser sagt: „Kein Affect kann (***) in so wenig Worten „als eine Arie enthält, völlig abgebildet werden; und die „Worte sind nur dazu, daß der Componist Gelegenheit „habe, das rührende Bild auf so viel Seiten vorzustellen, als nöthig ist den ganzen Affect zu erregen, wes„halb die Stücke und Commata einer Arie zum Wie„derholen und Zergliedern bequem seyn müssen. Singen „ist nicht Sprechen. Manches läßt sich gut sagen, aber „nicht gut singen, und umgekehrt. Der Gesang hat da„her seine besondern Vorrechte und Gründe, die wir aus „seiner Natur und der Vernunft, nicht aus der Rede ho„len

(*) Essendo evidente, che per bene che una Azione sia rappresentata, se si allunga niente, viene facilmente in fastidio a quelli, che non si maravigliano cosi di ogni cosa, e della Musica non sono del dutto inamorati. Doni, Trattato della Musica scenica. pag. 26. Tom. II.

(**) ----- ben possiamo dire, che il parlare comune sia quasi un Canto abbozzato: e quello delle recitazioni de'Poemi un Canto quasi ombreggiato, e mezzo finito, ed il Canto vero, che i Greci dicono ᾠδικὸν μέλος sia il perfetto, e finito, e quasi colorito di tutto punto. Doni, della Musica scenica. Tom. II. pag. 18.

(***) Krause, von der musikalischen Poesie. S. 275.

„len müssen. Die bloßen Klänge reden auch, und sind „verständlich. Stellt der Componist, nach Veranlassung „der Worte, seinen Gegenstand mit vielerley Nachdruck „und auf vielen Seiten vor, so müssen seine aesthetischen „und nicht blos rhetorischen Regeln, und seine musikali„sche Erfahrungen ausmachen, wie oft und wie lange er „solches thun könne, und wenn er aufhören solle. Es ist „dem Affect im Singen viel erlaubt, was im Reden nicht „angeht. David hat gesungen: Lobsinget, lobsin„get Gott, lobsinget, lobsinget unserm Könige, „Wer wird im Sprechen ein Wort viermal wiederholen? „Man lasse aber einen geschickten Componisten folgende „Worte so wiederholt in Noten setzen: Gottes Güte „währet ewiglich; Gottes Güte; die Güte Got„tes währet; Die Güte Gottes währet ewiglich; „ewiglich; sie währet ewiglich; ewiglich währet „die Güte Gottes, Gottes Güte währet ewiglich. „Dies läßt sich übel lesen, aber gut singen und wohl ver„stehen. Der Eckel, den die Wiederholung dort verur„sacht, wird hier, durch die Anmuth der Melodie, zum „Vergnügen. Die Rede ist mehr Natur als Kunst; „musikalisches Singen ist mehr Kunst als Natur. In „der Malerey schadet eine kleine wohl angebrachte Affecta„tion nicht, wohl aber eine gar zu genaue und steife Beob„achtung der Natur. Rembrand von Rhyn ist deswegen „kein Raphael geworden. Die Triller und Cadenzen „der italiänischen Sänger sind nicht eigentlich natürlich. „An ihrem Orte aber sind sie doch schön. Sie gehören zur „schönen Natur des Gesangs. Man lasse also die Com„ponisten immer ihre Worte öfterer wiederholen und zer„gliedern, als in der Rede und in der Poesie geschehen „könnte, wofern sie dadurch nur ihren Zweck, das Er„götzen und die Erregung des Affects erreichen. — — „Pope sagt, ein vollkommener Richter finde nicht Fehler „in solchen Stellen, wo starke Triebe uns bewegen, und

„die Entzückung uns anfeuert; und in der Natur sey gar „nicht die genaue Richtigkeit einzelner Theile dasjenige, „was uns rühre. Wenn ein Componist über wenig Wor„te eine Fuge macht, und seinen Hauptsatz von vielen „Stimmen, und nach untermischten Zwischensätzen im„mer wieder vornehmen läßt, so werden die Worte so „oft wiederholt und ausgesprochen, als eine ganze An„zahl Menschen kaum thun würden. Die Musik aber „hat so viel Kraft, daß sie dieses dem Zuhörer vergessend „macht. Er wird durch den Zusammenhang der Töne, „die aber alle auf einen gewissen Zweck, z. E. auf das „Lob Gottes abzielen, so eingenommen, daß er nicht „daran gedenkt, daß einerley Worte so vielmal hinter„einander gesagt werden; obwohl gescheute Componisten „dennoch zu Fugen nur solche Worte nehmen, von denen „man glaubt, daß man sie nicht oft genug sagen könne.„

Die Art und Weise also, wie der Herr von Gluck der dramatischen Bestimmung der Musik Genüge thun will, ist nicht in der innern Natur der Musik gegründet, und folglich auch nicht die wahre. Alle die mannichfaltigen Empfindungen zu erregen, die sie zu erregen im Stande ist, und dadurch die Herzen der Zuhörer zu desto tieferm Gefühl der von der Poesie vorgezeichneten deutlichen Vorstellungen vorzubereiten, erfordert den Gebrauch ihres ganzen Reichthums. Blos auf jedes Wort, oder auf jede Sylbe eines Worts, Einen Ton, — Eine Note zu legen, kann keine ähnliche Empfindung mit der poetischen Vorstellung vereinigen, sondern thut weiter nichts, als höchstens den nemlichen Ton, dessen sich die Poesie oder Rede zum Vortrag ihrer Vorstellung selbst würde bedient haben, um etwas zu verstärken. Die Musik thut nicht ihre eigene eigenthümliche Kraft hinzu, sondern bedient sich nur derjenigen Kraft, die der Poesie oder der Rede schon eigen war, und verstärkt sie nur durch et-

was musikalischere Accente, als die Accente der Poesie oder Rede an sich schon sind.

Wenn der Herr Ritter glaubt, daß der Dienst der Musik, mit der Dichtkunst verbunden, mit dem Colorit in einer korrecten und wohlgeordneten Zeichnung, worinn Licht und Schatten die Figuren beleben, ohne den Umriß zu verändern, zu vergleichen sey, so haben wir im Grunde nichts darwider einzuwenden, und könnten es annehmen; obgleich Zeichnung und Colorit verwandte und beynahe nothwendig zusammengehörige und unzertrennliche Künste sind, Musik und Poesie aber verschieden, in ihrer Natur sowohl als in der Art Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken und nachzuahmen, und folglich genau genommen, nicht so wie Zeichnung und Colorit mit einander verglichen werden können. Nur muß er nicht meynen, daß seine Art, Musik mit Poesie zu vereinigen, dem Colorit zu einer wohlgeordneten und korrecten Zeichnung ähnlich sey, sonst irrt er, wie wir ihm gleich zeigen wollen, sehr. Wenn der Componist nur auf jedes Wort, oder auf jede Sylbe eines Worts, einen einzigen Ton legt und sich nicht der melodischen Figuren, zum Erweitern und Ausmalen des Affects, bedient, so thut er nichts weiter, als was der Maler thut, der eine korrecte Zeichnung blos einfärbig illuminirt. Zum Colorit einer Zeichnung gehört eine mannichfaltige Mischung der Farben, wenn es die Formen beleben soll, eben so wie zum musikalischen Ausdruck der poetischen Vorstellungen eine unendliche mannichfaltige Mischung der Töne erfordert wird. Das harmonische Skelet, oder die musikalische Grundzeichnung eines Gesangs ist aber eigentlich das, was in der Malerey Zeichnung ist, und die melodische Ausfüllung dieses Skelets, oder die auf dieses Skelet gebaueten melodischen Figuren, müssen das seyn, was in der Malerey Colorit ist, wenn das Gleichniß des Hrn.

Ritters gehörig passen und die von ihm gemachte Anwendung gelten soll.

Das zweyte Mittel des Herrn von Gluck, die dramatische Musik zu simplificiren, besteht in einer fast gänzlichen Vermeidung der Ritornellen und des *da Capo*.

Es giebt unstreitig Fälle, wo die Ritornelle sowohl als das da Capo übel angebracht, und daher nicht zulässig sind; aber eben sowohl giebt es auch Fälle, wo sie nicht nur zulässig, sondern sogar nothwendig sind. Der Grund des Herrn von Gluck ist also zu allgemein, und zu unbestimmt, und folglich auf keine Weise gerade zu anzunehmen.

Das Ritornell ist gleichsam wie ein Vorspiel vor einer Arie zu gebrauchen, und giebt gewöhnlich von dem, was die Stimme in der Folge zu singen hat, einen Vorschmack; am Ende ahmt es dem Gesange nach, und bestätigt das Ende und Aufhören desselben; und in der Mitte giebt es entweder dem Sänger Gelegenheit, sich zu erholen, oder es unterhält und verstärkt den Ausdruck, oder es verschönert auch das Stück, dadurch, daß es ihm seine gehörige Ausführlichkeit giebt. (*)

Im Anfang einer Arie kann es also auf eine doppelte Weise nothwendig werden; erstlich, um den Zuhörer vorläufig den Charakter und Innhalt derselben darzustellen, — ihn zum folgenden Gesang vorzubereiten, und dadurch zugleich die Wirkung und den Eindruck desselben in etwas zu erleichtern; zweytens, um den Sänger Zeit

(*) *Ritournelle.* Trait de Symphonie qui l'emploie en maniere de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & assurer la fin du meme Chant; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce. Rousseau, Dict. de Mus. pag. 419.

Zeit zu lassen, sich vom vorhergegangenen Recitativ ein wenig zu erholen.

In der Mitte, ebenfalls eines Theils der Erholung des Sängers wegen; andern Theils aber auch, um den Zuhörer wiederum auf das folgende vorzubereiten, oder dem ganzen Stück mehr Zusammenhang und seine gehörige Ausführlichkeit zu geben.

Am Ende, um den Gesang nicht zu plötzlich abzubrechen, sondern den Affect desselben, noch etwas zu unterhalten, zu verlängern, und nach und nach zu einem etwas gemäßigtern Punct herunter zu stimmen, und die darauf folgende Handlung, auf eine natürlichere und fliessendere Art anknüpfen zu können.

Da der Innhalt einer Arie eigentlich nichts anders seyn darf, als die aus dem vorhergegangenen Recitativ gezogene Moral, oder der daher entstandene Affect, und ein auf einen Punct concentrirter Affect in seinen Aeußerungen nicht immer einerley Grad von Stärke beobachten kann, sondern bald auf den höchsten Punct steigt, bald etwas gemäßigter wird, und erst durch die, durch den gemäßigten Ausdruck von neuem erhaltene Verstärkung seiner Kräfte, dann wieder auf den höchsten Punct zurück kömmt, so ist es der Theorie des Affects gar nicht unangemessen, und auf keine Weise unnatürlich, in der musikalischen Nachahmung desselben, kleine Ruhepuncte anzubringen, vermittelst welcher er sich wechselsweise wieder erholen und verstärken kann. Durch das vorhergegangene Recitativ hat sich der Sänger nach und nach, durch die darinnen vorkommenden Erzehlungen oder Betrachtungen, in denjenigen Affect gesetzt, der zum Innhalt der folgenden Arie dienen soll; wäre es denn nun unnatürlich, wenn er auf dem Punct, wo gerade der Affect am meisten concentrirt ist, etwas bey sich anstünde, und sich gleichsam selbst fragte,

ob er den Affect ausbrechen lassen, oder hemmen sollte? Wäre es denn so unnatürlich und unwahrscheinlich, daß er während dieser kleinen Zurückhaltung seines Affects, durch die begleitenden Instrumente, die das sogenannte Ritornell machen, nicht nur darinn unterhalten, sondern auch dadurch, daß die Begleitung den wahren Ton seines Affects richtig und genau trifft, sogar gezwungen würde, seinen Affect endlich doch ausbrechen zu lassen?

In der Mitte der Arie können die nemlichen Gründe statt finden. Der Affect ist nun zum Ausbruch gekommen, und hat bis zum Schluß des ersten Theils der Arie sich nach und nach bis zur höchsten Stärke geschwungen; er hat also nun einer Erholung nöthig. Der Compositor führt folglich in seiner Begleitung den Ausdruck und den Ton den Affects fort, und zwingt durch sein angemessenes und Ausdruckvolles Zwischenspiel den Sänger zu einem neuen Anlauf. Der Zuhörer bemerkt dadurch die Ruhepuncte nicht, (wenigstens wird er dadurch nicht aus seiner Empfindung herausgerissen,) die außer dieser Einrichtung vielleicht in den Lauf und Gang des ganzen Stücks Lücken bringen würden, sondern siehet blos eine Person vor sich, die bald im äußersten Affect handelt, bald sich demselben etwas ruhiger überläßt, — sich vielleicht hin auf einen Stuhl wirft, ihm etwas nachhängt, und dann durch den affectuösen Ton der begleitenden Instrumente gereizt, wieder aufspringt, und sich so von neuem der ganzen Macht seines Affects wieder überläßt.

Am Ende der Arie finden sich noch andere Gründe, die den Gebrauch der Ritornellen nicht nur rechtfertigen, sondern sogar nothwendig machen. Erstlich, würde es höchst unnatürlich seyn, den Affect so plötzlich abzubrechen, und zwar desto unnatürlicher, je höher sich der Affect gegen das Ende zu geschwungen hätte; und zweytens, da auf das Ende einer Arie gewöhnlich die Hand-

lung

lung des ganzen Stücks sogleich wieder weiter geht, und folglich neue Begebenheiten zum Vorschein kommen, die von den vorhergegangenen vielleicht sehr verschieden seyn können, so entsteht entweder beym Sänger selbst, oder auch bey den Zuhörern ein unangenehmer Contrast, der auf keine natürliche Weise so ganz plötzlich auf einander folgen kann. Wird die Handlung von dem nemlichen Sänger fortgeführt, der die vorhergehende Arie gesungen hat, so ist es ihm vielleicht unmöglich, sich so plötzlich aus dem Affect des vorign Stücks herauszureissen, und mit gehöriger Art und verschiedenem Ausdruck die folgende Handlung fortzuführen; und wird er von einem andern Sänger abgelöst, so leidet der Zuhörer dabey, wenn er zu plötzlich von einem Affect zu den andern mit fortgerissen werden soll. Der eine also sowohl als der andere muß Zeit haben, sich von der Anstrengung des Affects erst wiederum etwas zu erholen, seine Empfindungen erst wiederum zu schwächen, und zu einem etwas niedrigern Puncte herunter zu stimmen, ehe er im Stande ist, entweder neue Eindrücke zu erregen, oder auch neue Eindrücke auf sich wirken zu lassen. Auch die verwandtesten Leidenschaften erfordern dieses. Wodurch soll nun dieses am füglichsten geschehen? Ist es nicht am natürlichsten, wenn es durch die begleitende Instrumental-Musik geschieht? wenn diese vorbereitet, unterhält, verstärkt, und am Ende mäßigt und mindert?

Doch dies sind nur die aesthetischen Gründe für den Gebrauch der Ritornelle, obgleich im Grunde auch zugleich die wichtigsten und vornehmsten; es giebt aber noch andere, die den Gebrauch derselben nicht minder rechtfertigen können. Die Form und Ausführlichkeit einer Arie, die Folge und innere Bedeutung der Theile derselben, sind nicht weniger Dinge, die die ganze Aufmerksamkeit eines gescheuten und Geschmackvollen Compositors auf sich ziehen können und müssen, wenn er will, daß seine Ar-

heit seinen Absichten entsprechen, und nach seinen Wünschen gefallen und wirken soll.

Wir verlangen keinesweges, daß man sich mit einer abergläubischen und ängstlichen Gewissenhaftigkeit an die Gesetze und Regeln der musikalischen Rhetorik binden soll; — das Gerüst muß nicht nackend stehen bleiben, — nicht alle Gelenke, worinnen das magre Gerippe zusammenhängt, sollen gesehen werden — nichts ist unausstehlicher und ermüdender, als eine so nach Regel und Richtscheid eingerichtete Form und Ausführung musikalischer Stücke. Demohngeachtet aber erfordert doch ein musikalisches Stück eben sowohl als eine Rede, eine gewisse bestimmte Folge der einzelnen Theile, die in der Natur unserer Gedanken und Empfindungen zu sehr gegründet ist, als daß wir sie für eine Sache von geringer Bedeutung ansehen, und uns über einen solchen Wegweiser, wie uns in diesem Fall die Natur ist, hinaussetzen könnten. Der Redner behält noch immer sein Exordium, sein Thema, seine Proposition, seine Confirmation, seine Refutation, seine Peroration, u. s. f. Wer hat sie ihm aufgedrungen, und was hält ihn ab, sie zu verlassen, wenn es nicht die Natur selbst ist? Kömmt es nicht hauptsächlich daher, weil er a posteriori gefunden hat, daß eine solche Folge der Gedanken, den Absichten und Eindrücken einer Rede zuträglicher sind, als eine andere, die weniger bestimmt, mehr willkührlich, aber auch durch die daher entstehende unvermeidliche Verwirrung weit weniger wirksam ist?

So sehr auch einige lachen mögen, wenn man ihnen sagt, daß im Lauf eines musikalischen Stücks, die Gedanken und Empfindungen, und die einzelnen Theile desselben gleichen Gesetzen der Natur unterworfen sind, und folglich nach gleichen Regeln auf einander folgen müssen; — so sehr man es auch für schwärmerische Einbildung, oder gar für Pedanterey und unnütze Scholastik hält,

so

so ist doch nichts gewisser, als dieses. In weitläuftige Beweise können wir uns hier nicht einlassen, und haben es auch nicht nöthig; eines Theils, weil unsere feinsten musikalischen Kunstrichter schon die nemliche Meynung geäußert haben, und andern Theils, weil jeder, der im Stande ist, musikalische Sätze genau nach allen ihren charakteristischen Merkmaalen zu unterscheiden, und in den innern Gang der musikalischen Gedanken hineinzudringen, sehr leicht selbst die Bemerkung machen kann. Andere, mit weniger scharfsichtigem Blick begabte, würden es aller Beweise ungeachtet, doch nicht begreifen können.

Wir nehmen also eine solche bestimmte Folge der einzelnen Theile eines musikalischen Stücks, ein Exordium, ein Thema, u. s. f. als nothwendig an, und fragen sodann, wie ein Compositor diesen Theilen ihre gehörige Ausführlichkeit, und ihr gehöriges Verhältniß unter einander geben soll, wenn er sich aller sogenannten Ritornellen enthalten muß? (*) Kann nicht auf die natürlichste Art von der Welt das erste Ritornell die Stelle des musikalischen Exordiums, der Anfang der Singstimme das Thema und die Proposition, das Zwischenspiel der begleitenden Instrumente die Confirma-

(*) Aristoteles sagt: Alles, was an den Menschen oder andern Wesen ist, muß, sofern es aus Theilen zusammengesetzt ist, nicht nur eine Ordnung haben, sondern überdies noch, eine rechte und vernünftige Größe. Daher kann etwas allzu kleines nicht schön seyn, weil das Gesicht sich in einem Gegenstande verliert, den man nur in einem schier unvermerkten Augenblick sieht. Eben so wenig kann etwas allzu großes schön seyn, weil man es nicht auf einmal übersehen kann, und der Sehende, da er einen Theil desselben nach dem andern ansehen muß, die Idee vom Ganzen verliert, wie z. E. geschehen würde, wenn er ein Thier sähe, das zehn tausend Stadien groß wäre. Krause, von der musikalischen Poesie. S. 303.

tion u. s. f. vertreten? Und läßt sich daher der Gebrauch der Ritornellen sowohl als überhaupt die ganze gewöhnliche Form und Ausführungsart unserer musikalischen Stücke nicht einleuchtend genug erklären und rechtfertigen?

Mit dem da Capo hat es beynahe die nemliche Bewandniß. Es läßt sich schlechterdings nicht geradezu verwerfen, und nur die Umstände, und hauptsächlich die Beschaffenheit des Textes müssen bestimmen, ob es zulässig sey oder nicht.

Besteht der Text nur aus einem Absatz —— aus einem einzigen Theil, und geht bis zu Ende gerade durch, so ist es freylich sehr begreiflich, daß alsdenn kein da Capo statt finden kann. Ein solcher Text ist aber auch für eine Arie nicht bequem genug. (*) Besteht er aber aus zwey Abtheilungen, wovon die zweyte entweder einen Gegensatz, oder eine auf den Innhalt der ersten Abtheilung abzielende Betrachtung enthält, so finden wir es gar nicht unnatürlich, wenn der Sänger nach gemachter Betrachtung wieder zum ersten Affect zurückkömmt. Durch den zweyten Theil scheint er sich entweder aus dem im erstern Theil geäußerten Affect herausreissen, oder auch bestärken zu wollen, und kann also auf diese Weise in beyden Fällen sehr natürlich wieder in seinen ersten Affect zurück getrieben werden. Und hat es sich glücklicher Weise etwa gar getroffen, daß der Dichter Musik verstanden, und folglich in der Einrichtung seiner Poesie auf die musikalische Form etwas Rücksicht genommen hat, so kann das da Capo von so guter Wirkung seyn, daß es höchst Schade wäre, es aufzugeben, und ohne gehörige Bedingungen und Einschränkungen verwerfen zu wollen. Was kann z. E. schöner und natürlicher seyn, als das da

(*) Ein einziger Satz, eine Periode giebt nur eine Ariette. Krause, von der musikalischen Poesie. S. 289.

da Capo in der Arie: Du Held, auf den die Köcher ꝛc. aus Ramlers Tod Jesu, nach Grauns Composition, wo der zweyte Theil mit der Frage endigt: Wer wird allda mein Schutzgott seyn? und das da Capo wieder antwortet: Du Held, auf den die Köcher des Todes ausgeleert ꝛc.? Oder, um noch ein Beyspiel zu geben, die Einrichtung der folgenden?

Nimm alles hin, du Stifter meiner Schmerzen,
Nimm, was du willt, nur laß mir meinen Sohn.
Was nützet mir der Reichthum deiner Gaben,
Genießet der, der sie soll haben,
Auch was im Sarg, in seiner Gruft davon?
Nimm alles hin, du Stifter meiner Schmerzen,
Nimm, was du willt, nur laß mir meinen Sohn.

(siehe Krause, S. 291.)

Und solcher Arien giebt es mehr.

Wer sich einmal in einen Affect versetzt hat, erhält sich gerne darinn, so lange es ihm nur möglich ist, und so lange noch Kräfte zu seiner Unterstützung vorhanden sind; alles, was ihn herausreissen will, ist ihm äußerst zuwider. Der Umlauf seines Blutes hat nach dem Charakter des Affects einen besondern Gang genommen, und wird schwerlich anders als nach und nach eine andere, einem andern Affect angemessene Richtung annehmen, wenn es nicht mit Gewalt, und also auf die unangenehmste Weise von der Welt geschehen soll. Daraus schon allein können wir schließen, daß wir bey einer gehörigen Länge und Ausführlichkeit unserer Arien, so leicht keine Verkältung des Interesse und der Empfindungen bey unsern Zuhörern zu besorgen haben, wenn wir auch keine weitern Beweise und Rechtfertigungen dieses Verfahrens hätten.

Wir haben mehr als einmal Leute bemerkt, die sehr unzufrieden waren, wenn eine Arie von ziemlicher Länge und Ausführlichkeit zu Ende gieng, und die sich nur mit Widerwillen zu dem fernern Fortgang der Handlung mit fortreissen ließen. Freylich waren es warme, empfindsame Musikfreunde, und keine kalten Vernünftler, die nicht empfinden, sondern nur alles erklärt haben wollen, was sich doch nicht mit Worten erklären läßt, sondern blos gefühlt werden muß. Aber die Stimme dieser kalten Vernünftler kann auch hier nichts entscheiden. Nur die Stimme warmer und empfindungsvoller Musikfreunde muß hier gelten, und bestimmen, ob wir uns der Kürze oder der Ausführlichkeit zu befleißigen haben; und an diesen haben wir schon längst bemerkt, daß bey einer Arie von wahrer Schönheit und Ausdruck die Ausführlichkeit ohne Ausnahme der Kürze vorzuziehen sey. (*) Sobald aber Schönheit und wahrer Ausdruck fehlt, so hat freylich die Kürze ihre großen Vorzüge, weil sie uns eher von einem leeren Geräusch erlöst; wir lieben aber mehr, dieser Erlösung gar nicht zu bedürfen, und haben in diesem Falle lieber gar nichts mit ihnen zu thun, sie mögen lang oder kurz seyn.

Die Vermeidung der Cadenzen ist das dritte Mittel, dessen sich der Herr von Gluck bedient, unsere dramа-

(*) Je geschickter und empfindlicher der Sänger ist, den der Poet zu seiner Arie vermuthet; jemehr er also, nachdem er dieselbe einmal gesungen, selbst im Affect seyn wird; und jemehr es Vergnügen und Ergötzen verspricht, wenn bey Wiederholung des ersten Theils, zu dem Affect des Dichters und des Componisten, noch der Affect des Sängers hinzukömmt; und jemehr alles gefällt, was aus einer augenblicks empfundenen Bewegung herrührt: je grösser ist die Verbindlichkeit des Poeten, die Arien so einzurichten, daß sie ein da Capo haben können, wofern es den wesentlichen Vollkommenheiten des Gedichts nicht zuwider läuft. Krause, von der musikalischen Poesie. S. 291.

dramatische Musik zu simplificiren, und, nach seinem Erachten, zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen.

So wie man jetzt und schon seit einiger Zeit die Cadenzen gebraucht, ohne Begriffe von ihrer wahren Natur, von ihrem Ursprung, Absicht und Nutzen zu haben, sind sie, wir müssen es gestehen, beynahe das lächerlichste geworden, was man nur in der Musik hören kann; in ihrer jetzigen Form sind sie also verwerflich. Es ist aber nur die Frage, ob man besser thut, wenn man sie gänzlich verbannt, oder wenn man sucht, ihnen eine bessere, und ihrer ersten Absicht und Erfindung entsprechendere Form zu geben. Daß der Misbrauch den wahren Gebrauch nicht aufheben muß, ist eine bekannte und unläugbare Sache; nichts in der Welt, sogar das heiligste, selbst die Religion ist nicht von Misbräuchen frey, und wir finden durchgehends, wenn wir genau Acht geben wollen, daß gerade die allerschätzbarsten Dinge den häufigsten und auffallendsten Misbräuchen unterworfen sind; sollen wir nun, um diese Misbräuche zu heben, die ganze Sache sammt ihrem wahren Gebrauch vernichten? Ist es nicht besser, den Misbrauch so viel möglich vom wahren Gebrauch abzusondern, und die tauglichsten Mittel vorzukehren, die den fernern Misbrauch verhindern können? Und wäre in unserm vorhabenden Fall nicht das untrüglichste und beste Mittel, dem Sänger lieber zweckmäßige und passende Cadenzen vorzuschreiben, als sie gänzlich zu verbannen, oder der Willkühr eines Geschmack- und Urtheillosen Sängers zu überlassen?

Eine Cadenz giebt dem Sänger Gelegenheit kurz vor Ende der Arie, den ganzen Affect noch einmal in einem concentrirten Punct, auf seine eigenthümliche, durch die vorhergegangene tiefe Rührung bewirkte Art, zu äußern, und den Zuhörern gleichsam zum letztenmale seinen Affect in seiner ganzen Stärke zu zeigen. Sie muß folglich tief

aus

aus dem Herzen kommen, und sich nur solcher Sätze bedienen, die mit dem Innhalt und Charakter der vorhergehenden Musik in der genausten Verbindung stehen, und nicht willkührliche, unbedeutende Passagien, woran das Herz keinen Theil nimmt, und die vom Innhalt des vorhergehenden zu sehr entfernt sind, hervorbringen. Alsdenn sind sie nicht nur zuzulassen, sondern als ein Schmuck, der dem concentrirten Innhalt kurz vor Ende noch einen besondern Schimmer zuwirft — das ganze Gefühl des Affects noch einmal den Zuhörern zeigt, und sie durch den vorzüglichen Glanz zwingt, ihn auf sich wirken zu lassen, sogar schön und nothwendig. * Es ist gewiß, sagt Krause, in seiner Abhandlung von der musikalischen Poesie, S. 317. wenn der Sänger geschickt und erfindungsreich ist, und dasjenige fühlt, was er singt, so erweckt eine solche Cadenz nicht blos eine Bewunderung der Kunst, sondern selbst eine Rührung. Einige geistliche Redner schreiben die Nutzanwendungen ihrer Predigten, oder die Erregung der Affecten niemals auf. Denn da ihr Gemüth durch die Hersagung der Rede von der abgehandelten Materie ganz eingenommen ist, so geräth der Schluß derselben aus dem Stegereif oft feuriger und nachdrücklicher, als die Feder ihn würde haben aufsetzen können.„

Inzwischen müssen auch hier gehörige Ausnahmen gemacht werden. Die Cadenzen passen eben so wenig überall hin, als das da Capo. Die Beschaffenheit des Textes muß es bestimmen, und überhaupt genommen, muß der Sänger nie eine Cadenz machen, in der bloßen Absicht, die Geläufigkeit seiner Kehle zu zeigen, und die Ohren der Zuhörer mit rollenden und geschwinden Gurgeleyen zu erfüllen, wenn ihre Herzen mit Empfindungen erfüllt seyn wollen. Der Sänger muß fühlen können, und gerührt seyn, wenn er durch seine Cadenz rühren, und sie nicht zu dem leersten und unbedeutendsten Dingen her-

un-

unterseßen will, die man sich in der Musik nur gedenken kann.

Viertens, sagt Herr von Gluck, müsse man nach einer edlen Einfalt trachten, und nicht unnatürliche Schwierigkeiten auszukramen suchen.

Nichts kann schäßbarer seyn, als eine edle Einfalt der musikalischen Schreibart, wo alles so natürlich dahin fließt, daß man glaubt, es sey nicht möglich, die Säße auf eine natürlichere Art auf einander folgen zu lassen; nichts aber ist auch schwerer zu erreichen, als die wahre, ächte edle Einfalt. Prunk und überladene Zierrathen taugen nirgends, am allerwenigsten aber in der Vokalmusik, und sind daher verwerflich; aber gehören denn Melismen, und andere musikalisch-melodische Figuren so geradezu unter den musikalischen Prunk, daß der Herr von Gluck so steif und fest glaubt, man müsse sie wegnehmen, wenn man eine edle Einfalt des Styls erhalten wolle?

Das, was der Herr Ritter edle Einfalt zu nennen beliebt, ist nach unserm Bedünken nichts anders, als eine armselige, leere und nackende, oder noch eigentlicher zu reden, unedle Einfalt, die aus einem Mangel an Kunst und Wissen entsteht; sie ist wie die dumme Einfalt der gemeinen Leute gegen die edle Simplicität in dem Betragen und Reden feiner und würdiger Personen: dort ist alles plump, mangelhaft und Fehlervoll, hier aber vollkommen richtig, deutlich und zierlich. Kurz, die Gluckische Gattung von edler Einfalt, gleicht dem Styl unserer Schenken-Virtuosen, der zwar Einfalt genug, aber auch zugleich viel eckelhaftes in sich hat.

Herr Burney, sonst ein großer und eifriger Lobredner des Herrn von Gluck, sagt uns, er habe von ihm, (nemlich vom Herrn von Gluck) selbst erzehlen hören, daß

England

England ihn zuerst darauf gebracht habe, sich auf das Studium dieser Art von Natur zu legen. Er will gefunden haben, daß die planen und simpeln Stellen die meiste Wirkung auf die Engländer thaten, und hat sich also seit der Zeit beflissen, für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen und Leidenschaften zu schreiben, als den Liebhabern tiefer Wissenschaft, oder großer Schwierigkeiten zu schmeicheln.

Aber, woher kömmt es denn, daß seine Musik den Engländern dennoch nicht behagen wollte, ob er gleich, wie er vorgiebt, die Töne ihrer Empfindungen so sorgfältig studiert hatte? Und weiß denn Herr Gluck so genau, welches die natürlichen Töne der menschlichen Empfindungen sind? Spielen und singen denn die Schenken-Virtuosen in der That so ganz richtig in diesen natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen? und müßte dieses nicht nothwendig folgen, da seine Gattung von Melodie mit den Melodiengattungen dieser natürlichen Herren meistentheils aufs genaueste übereinkömmt? Selbst Burney, sein grosser Verehrer, bestätigt dieses, wenn er sagt: Die Arien seines Orpheus seyen so plan, wie eine englische Ballade. (Gassenhauer) Den Styl der englischen Balladen kennen wir recht gut; er ist so edel, wie der Styl unserer deutschen Gassenhauer, und gerade recht nach dem Geschmack der obengenannten Schenken-Virtuosen.

Doch wir verlieren über eine Sache, die so offenbar ist, und jedem, der nur einige musikalische Unterscheidungskraft besitzt, augenblicklich einleuchten muß, wenn er die practischen Beyspiele davon in die Augen bekömmt, keine Worte mehr. Herr von Gluck, und seine Verehrer mögen sich an ihrer Gattung von edler Einfalt ergötzen, so sehr und so lange sie wollen; wir misgönnen ihnen ihr Vergnügen nicht, nur bitten wir sie, uns ferner nicht nöthigen zu wollen, Antheil an ihren Vergnügungen

zu

zu nehmen, und uns die Kost unserer Ohren und unsers Herzens ruhig nach unserer eigenen Art zubereiten zu lassen. Wir sind zu sehr überzeugt, und fühlen zu sehr, daß ihre Art und Weise, die natürlichen Töne der menschlichen Empfindungen nachzuahmen, und dadurch die Musik zu ihrer eigentlichen Bestimmung zurück zu führen, so wenig in der menschlichen Natur selbst, als in der Natur unserer Kunst gegründet ist, als daß wir Lust bekommen sollten, unsere eigenen Empfindungen aufzuopfern, und mit ihnen gegen alle wahre Natur und guten Geschmack Parthey zu nehmen. Es erwachsen der Kunst zu beträchtliche Nachtheile, aus ihrer Art sie zu behandeln, als daß wir mit ihnen einstimmen könnten. Das Gebiet der Tonkunst erstreckt sich über alle Empfindungen und Gefühle, — — nicht nur über die, die zugleich Gegenstände der Poesie und Redekunst sind, sondern noch über tausend andere, die nicht alle Menschen im Stande sind, zu fühlen, und für die wir blos deswegen keine Namen haben, weil sie keine Gegenstände der Redekunst sind; wir dürfen sie also nicht aus ihrem eigenen weitläuftigen Gebiete verdrängen, und blos zur Nachahmung einer beweglichen Aussprache, deren sich die Poesie und Redekunst bedienen, erniedrigen. Wir dürfen nicht zulassen, daß sie aller ihrer mannichfaltigen Schönheiten und eigenthümlichen Reize beraubt werde, und blos, gleich einer Sclavin die Poesie mit dem armseligsten Theil ihres Vermögens unterstütze. Dieser Zwang würde sie zu sehr herunter setzen, — er würde sie zur allerunbedeutendsten Kunst machen, — — und sie würde ihre gerechten Ansprüche, mit ihren jüngern Schwestern wenigstens gleiche Achtung zu genießen, verlieren.

Welch eine erbärmliche Kunst, nichts selbst zu vermögen, sondern in ihrer Vereinigung mit der Poesie blos eine Kraft verstärken zu helfen, die diese schon für sich hatte! Nichts besser zu seyn, als eine Farbe, womit eine

Zeichnung illuminirt wird! Nein, sie hat Schönheiten, Reichthümer, und eigenthümliche Reize genung, um selbst wirken zu können; warum sollte man diese Reize, diese Reichthümer einschränken, und ihre Quellen verstopfen? „Wenn ich einen Acker habe, (sagt der Verfasser des zweyten Briefs,) der fruchtbar genug ist, für alle Jahrszeiten, „soll ich denn eigensinnig genug seyn, ihn nur einmal, und „nur eine einzige Fruchtgattung tragen zu lassen?“ Die Musik ist fruchtbar an Ausdruck für alle Empfindungen, — kein einziges Gefühl ist außer ihrem Gebiete, warum wollten wir so eigensinnig seyn, ihre Fruchtbarkeit ungenutzt zu lassen, und sie blos auf eine monotonische, syllabische Deklamation einschränken?

Der ganze Einfall des Herrn Ritters, die Musik auf seine Art zu ihrer eigentlichen und wahren Bestimmung zurück zu führen, beweist augenscheinlich, daß er in die innere Natur seiner Kunst noch nicht tief eingedrungen ist. Wäre dieses, so würde er wenigstens einmal in seinem Leben gefühlt oder bemerkt haben, daß eine schöne an einander hängende, mit allen Reizen der schönen edlen Einfalt geschmückte Melodie, mit zweckmäßiger Beybehaltung der melodischen Figuren und Melismen, gerade das ist, was in dem Herzen der Zuhörer alle die Empfindungen und Gefühle erregen kann, die zum tiefern Eindruck der poetischen Vorstellungen nöthig sind, und würde nicht, statt Misbräuche auszurotten, beynahe die ganze Kunst vernichtet haben.

Wir halten es für Pflicht, unsere Urtheile nun noch mit practischen Beweisen aus der Oper Iphigenie selbst, zu belegen und zu bestätigen. Wir wollen uns aber hauptsächlich nur an die von unsern Briefschreibern bemerkten und besonders gerühmten Stücke halten, und blos beyläufig noch anführen, was uns außerdem auffält, und die Wahrheit unserer Urtheile am einleuchtendsten zu beweisen im Stande ist.

Die

Die Oper führt den Titel:

Iphigenie en Aulide, Tragédie, Opera en trois Actes dediée au Roi par M. le Chevalier Gluck. Représentée pour la premiere fois par l'Academie royale de Musique le Mardi 19. Avril 1774. A Paris, chés M. le Marchand md. de Musique rue fromenteau, et á l'Opera. 298 Seiten stark.

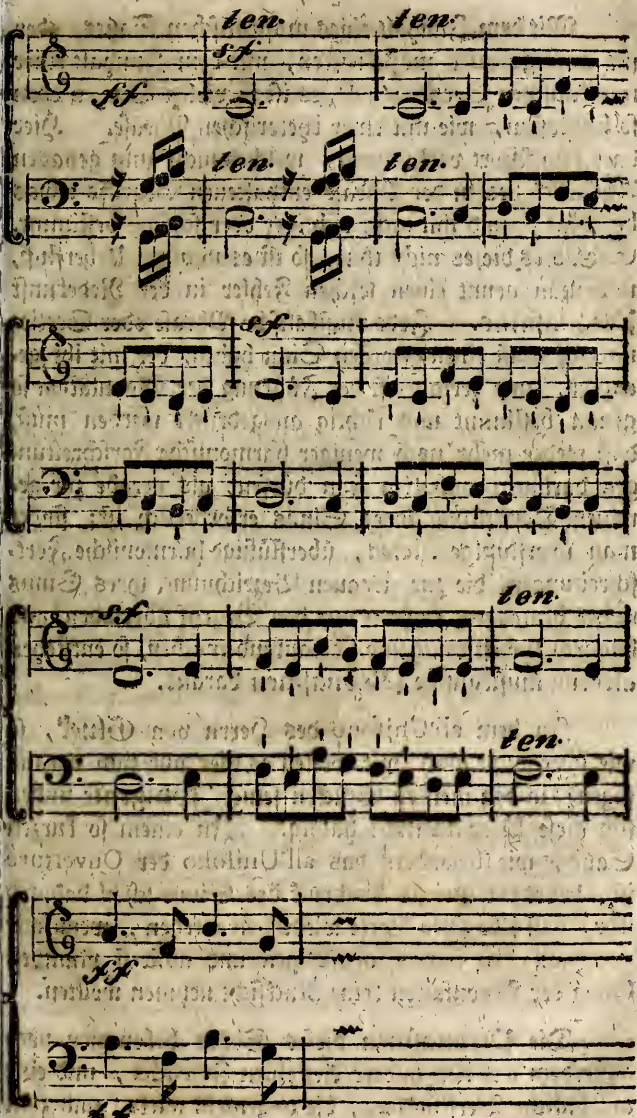
Die erste Ouverture, von der uns der Herr Abt Arnauld und der Uebersetzer seines Briefs so viel wunderbare Dinge gesagt haben, — die die ganze folgende Handlung aufs deutlichste darstellen sollte, und überhaupt allen Componisten als Muster einer wahren Ouverture vorgestellt wird, ist weder eine wahre Ouverture, noch auch genau das, was man eigentlich eine Sinfonie nennt. Ouverture kann sie auf keine Weise seyn, weil sie von dem wahren charakteristischen Gepräge derselben, nicht das geringste hat; wir müssen sie also mit in die Gattung der Sinfonien aufnehmen, können aber nicht umhin, zugleich anzumerken, daß sie selbst in dieser Classe keinen hohen Rang verdient. Sie besteht aus einem einzigen Satze; fängt mit einem ganz kurzen Andante an, geht bald in einen feurigen Satz über, und endigt darinnen. Dies ist das einzige, was sie allenfalls mit einer Ouverture gemein hat; von den innern Merkmaalen derselben läßt sich nichts finden.

Wo der Herr Ritter von Gluck nach dem Ausdruck des Herrn Arnaulds auf einmal alle Instrumente auf Eine Note stürzt — wo sie sich dann mit einander heben, und in der Octave dieser Note vereinigen, hat es gerade die Beschaffenheit, wie wir oben bey dieser Stelle im Briefe des Herrn Arnauld schon erinnert haben; da wir aber dort noch nichts von der Melodiengattung und vom Styl des Herrn Ritters insbesondere an-

gemerkt haben, so verdient hier die eigene Art und Weise, Instrumente auf Eine Note zu stürzen, und sie dann bis zur Octave dieser Note zu erheben, ausgezeichnet zu werden.

Ein Satz, der von allen Instrumenten im Einklang gemacht werden soll, muß eine gewisse Art von Bedeutung haben; er muß seinem Innhalt nach so beschaffen seyn, daß er verdient, von allen Instrumenten im Einklang vorgetragen, und durch die daher entstehende Pracht und Stärke wichtig gemacht zu werden. Hat er keinen besonders wichtigen und interessanten Innhalt, — ist er in seiner Modulation nicht so zusammengedrängt, und concentirt, daß er uns eine ganze bedeutende musikalische Phrase in einem kurzen Satze darstellt, so ist es eben so ungereimt, ihn von allen Instrumenten im Einklang vortragen zu lassen, und ihm dadurch einen unverdienten Glanz beyzulegen, als wenn ein Redner bey der nichtsbedeutendsten Sache von der Welt, wichtige Mienen und Geberden gemacht. Es muß ein Satz seyn, der sich durch seine Pracht, oder durch eine andere Gattung von Schönheit auszeichnet, wenn er verdienen soll, besonders hervorstechend und wichtig vorgetragen zu werden.

In dem all'Unisono des Herrn von Gluck aber finden wir weder Pracht noch irgend eine andere Gattung von Schönheit, wodurch es gerechtfertigt werden, und verdienen könnte, auszeichnend wichtig von allen Stimmen im Einklang vorgetragen zu werden. Man urtheile selbst.


ten.
sf
ten.
ff
ten.
ten.
sf
sf
ten.
ten.
ff
ff

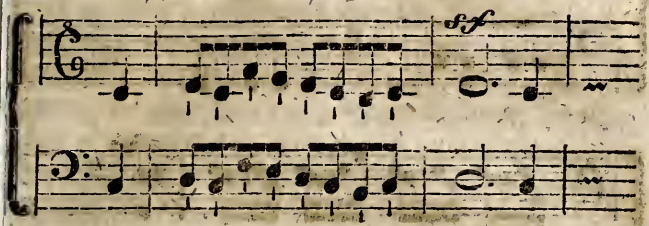
Mit dem Innhalt eines musikalischen Satzes, oder um mich genauer auszudrücken, mit dem Innhalt einer musikalischen Sectionalzeile, es ist in vielen Dingen eben so beschaffen, wie mit einer rhetorischen Phrase. Hier darf kein Wort vorkommen, welches nicht zum genauen Ausdruck des in der Phrase enthaltenen Begriffs etwas beyträgt, und ihn nicht richtiger oder schöner bestimmt. Sobald es dieses nicht thut, so ist es unnützer Ueberfluß, und man nennt einen solchen Fehler in der Redekunst Pleonasmus. Jede musikalische Phrase oder Sectionalzeile muß einen gewissen Sinn haben, der mit ihr geendigt, und vermittelst der Führung der Modulation so genau bestimmt und richtig ausgedrückt werden muß, daß weder mehr noch weniger harmonische Forschreitungen darinnen enthalten seyn dürfen, als gerade zur genauen Darstellung ihres Sinns erforderlich ist; findet man überflüßige Noten, überflüßige harmonische Fortschreitungen, die zur genauen Bezeichnung ihres Sinns nichts beytragen, sondern nur den Begriff überladen, und dadurch unbestimmt und schwankend machen, so entstehen alsdenn musikalische Pleonasmen daraus.

In dem all'Unisono des Herrn von Gluck, so wie überhaupt auch (wir wollen es hier nur zum voraus sagen) in den meisten Stücken seiner Iphigenie finden sich diese Pleonasmen häufig. In einem so kurzen Satze, wie besonders das all'Unisono der Ouverture ist, leidet der genaue Ausdruck des Sinns schon dadurch sehr, daß jede zwey Tacte wiederholt werden, wenn wir auch auf den innern armseligen und äußerst plumpen Gang der Modulation keine Rücksicht nehmen wollten.

Die Pleonasmen dieses Satzes bekommen noch außerdem auf eine andere Art einen Zuwachs, und eine ansehnliche Verstärkung, die ungemein wirkt, und zum rohen und unpolirten Gang desselben sehr viel beyträgt;

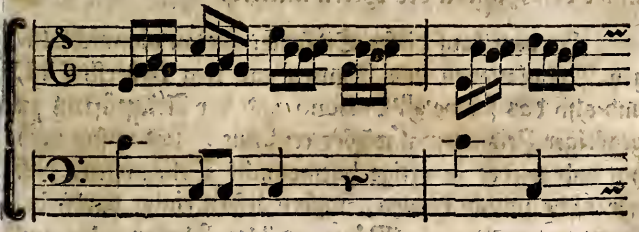
dies

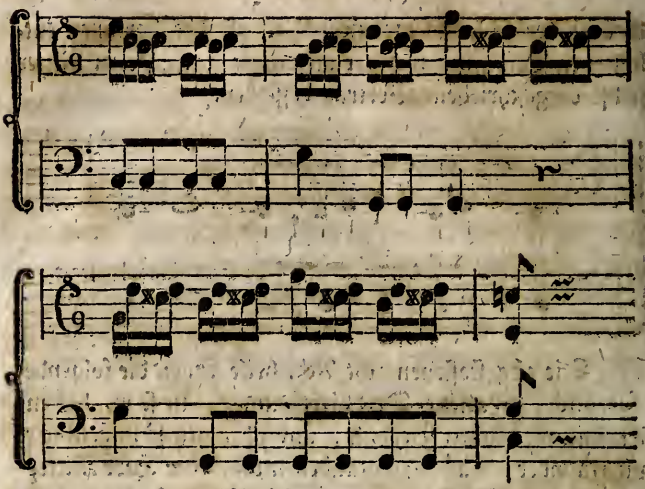
dies ist der schlechte metrische Verhalt der darinnen enthaltenen Tonfüße, und der affectirte, vom Herrn Ritter selbst vorgeschriebene Vortrag desselben.



Die abgestoßenen acht Achttheile gegen die folgende sforzando gehaltene Dreyviertheilnote, u. s. w. haben so wenig metrischen Verhalt, und plumpen so ungeschickt auf einander, daß man glauben muß, der Herr Ritter habe uns ein Beyspiel eines musikalischen Satzes geben wollen, durch den man jedermann stutzig machen könne. Auch haben wir die Probe damit gemacht, und befunden, daß er seine vollkommene Wirkung thut, und richtig jedermann zum Erstaunen bringt. Diese Wirkung äußert sich gewöhnlich zuerst durch die mit einem verwundrungsvollen Ton ausgesprochene Frage: Was? ist das möglich?

Der vom Herrn Abt Arnauld so sehr gerühmte Anapästus sieht so aus:





und kann, wie der Leser sieht, und wie wir oben schon gesagt haben, alle Tage in unsern gewöhnlichsten Sinfonien gesehen und gehört werden; nur vielleicht mit dem einzigen Unterschied, daß er sich dort nicht blos auf die Harmonie der Tonica und Dominante einschränkt, und also auch seinen Charakter eines kriegerischen Tonfußes, der seinen Sitz auf der eintönigen Trommel oder auf der zweytönigen Pauke hat, nicht so getreu behauptet, wie unter den Händen des Herrn Ritters.

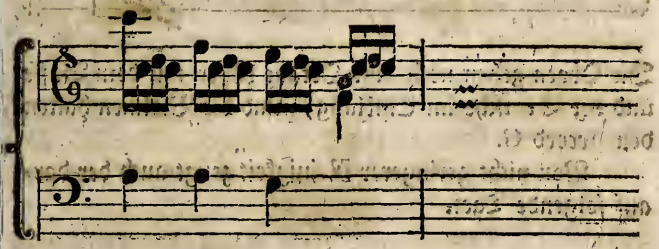
In dem Lauf dieser Sinfonie, wo an mannichfaltigen Modulationen und Figuren gar kein Ueberfluß ist, und also das schöne all'Unisono und der Anapästus zu gehöriger Zeit allemal wieder erscheint, finden sich noch hin und wieder so artige harmonische Delicatessen, daß wir nicht umhin können, unsern Lesern einige davon bekannt zu machen. Wären es blos Flecken, die aus Unachtsamkeit einschleichen, und unserer menschlichen Schwachheit wegen nicht immer vermieden werden können, so würden wir Bedenken tragen, ihrer zu erwehnen;

da es aber nicht blos solche Schwachheiten sind, und man bey dem Herrn von Gluck noch außerdem mit Horaz immer fragen kann:

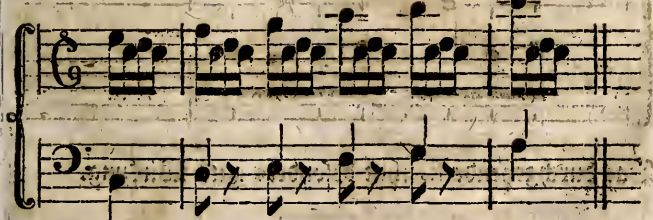
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?

so halten wir es nicht nur für nöthig, sondern aus vielen beträchtlichen Ursachen sogar für nützlich. Wer zum Muster in einer Kunst oder Wissenschaft sich aufwirft, muß sogar von Schwachheiten, so viel nur immer möglich, frey seyn; offenbare Unrichtigkeiten, und grammatische Fehler können durchaus nicht gestattet werden, und geben sehr schlechte Muster ab.

Auf der dritten Seite, im zweyten Tact des ersten Systems, findet sich folgende harmonische Fortschreitung:



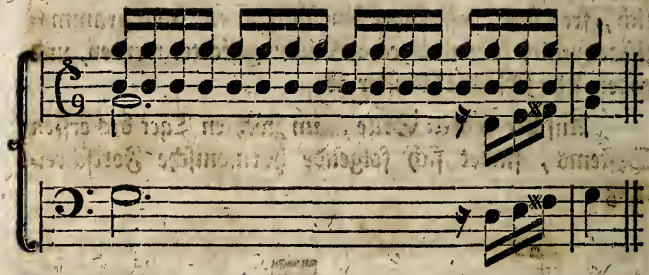
die auf die nemliche Art im Lauf des Stücks noch öfter vorkömmt. Obgleich die Harmonie des Satzes auf diese Weise



geführt wird, so schlagen doch die Trompetten und Pau-

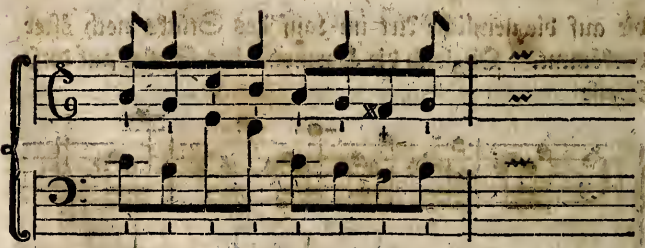
ken die Tonica an. Mit den Trompetten wäre es wohl angegangen, aber das c der Pauke, das tiefer ist, als die Grundnote der Harmonie, a, macht sich zur Basis, und erregt dadurch ein zweyseitiges Gefühl der Harmonie.

S. 4. im vierten Tact des ersten Systems, zeugt die zusammenstoßende Harmonie von D𝄪 und G. auch von einer besondern Reinigkeit.



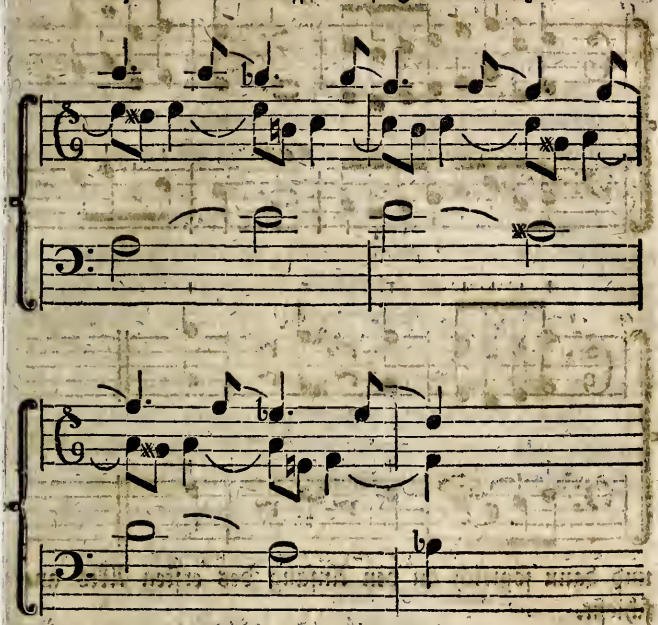
Die Oboen gehen noch eine Octave höher mit dem Basse und der Bratsche im Einklang, und die Violinen halten den Accord G.

Von nicht geringerer Reinigkeit zeugt auch der darauf folgende Tact.



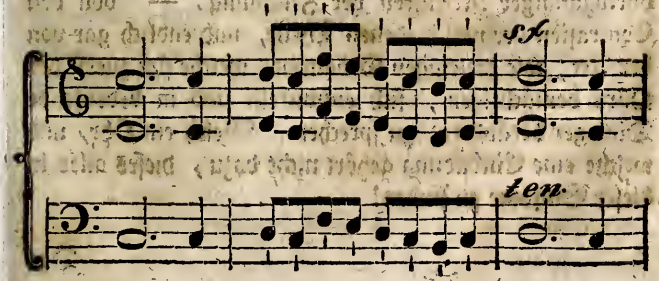
Das durchgehende fis thut besonders gute Wirkung.

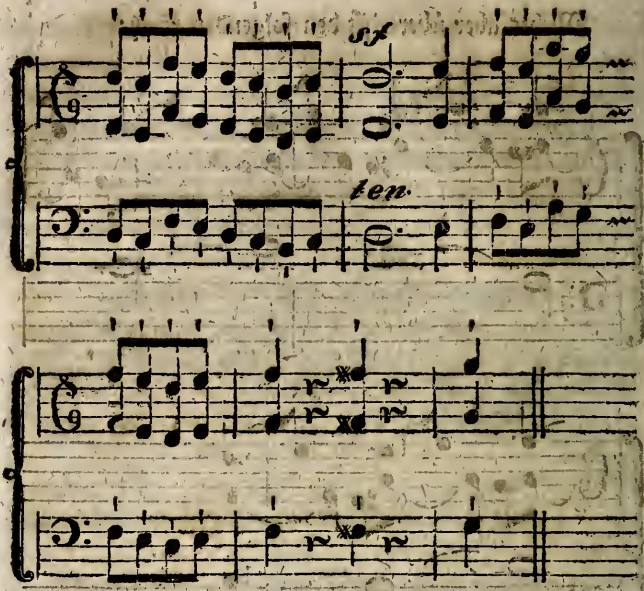
Nichts aber übertrifft den folgenden Satz:



der ebenfalls noch einmal so vorkömmt.

Zuletzt wird das ganze Werk noch einmal mit dem schönen all'Unisono gekrönt, das im c, c c anfängt, und sich in zierlicher Form, mit etwas Schwerfälligkeit verbunden, bis zur Dominante hinauf bewegt,





und dann sogleich an den Anfang des ersten Akts anschießt.

Man muß in der That erstaunen, daß bey so bewandten Umständen, der Herr Arnauld sich getrauet hat, jungen Künstlern ein solches Stück, wo weder grammatische noch rhetorische Richtigkeit, weder melodische noch symmetrische Schönheit, u. s. f. zu finden ist, zum Muster theatralischer Ouvertüren anzupreisen, von durchgängiger Nettigkeit der Zeichnung, — von den Contrasten der verschiedenen Theile, und endlich gar von der Art, wie diejenigen Gedanken, welche sich zuerst des Ohrs bemächtigen, sich entwickeln und in bedeutende Dialogen verändern, zu sprechen. Welch ein Ohr, und welche eine Einbildung gehört nicht dazu, dieses alles in dieser Sinfonie zu finden!

Das

Das gerühmte in einem Tone gesungene: Que de Cris! que de pleurs! und das Gebet des Agamemnons mit dem aufsteigenden Baß: O divinité redoutable, adoucis tes rigueurs &c. sind beyde zu unbedeutend, als daß wir Lust bekommen sollten, etwas davon auszuzeichnen; wir wollen ihnen zwar nicht offenbare Mängel aufbürden, (wenn nicht Abwesenheit der Schönheit schon Mangel genug ist) aber wir finden auch nicht die geringste auffallende Schönheit. Aber von der Stelle, wo der Compositor das Geschrey der Natur tief in dem Herzen Agamemnons ankündigt und ausdrückt, müssen wir, weil sie der Herr Abt Arnauld für das erhabenste, und blos für das Eigenthum einer tiefen Empfindlichkeit, die vom Genie erweckt und in Bewegung gesetzt wird, hält, unsern Lesern, die nicht Gelegenheit haben, die Partitur selbst in die Hände zu bekommen, einen deutlichen Begriff zu machen suchen.

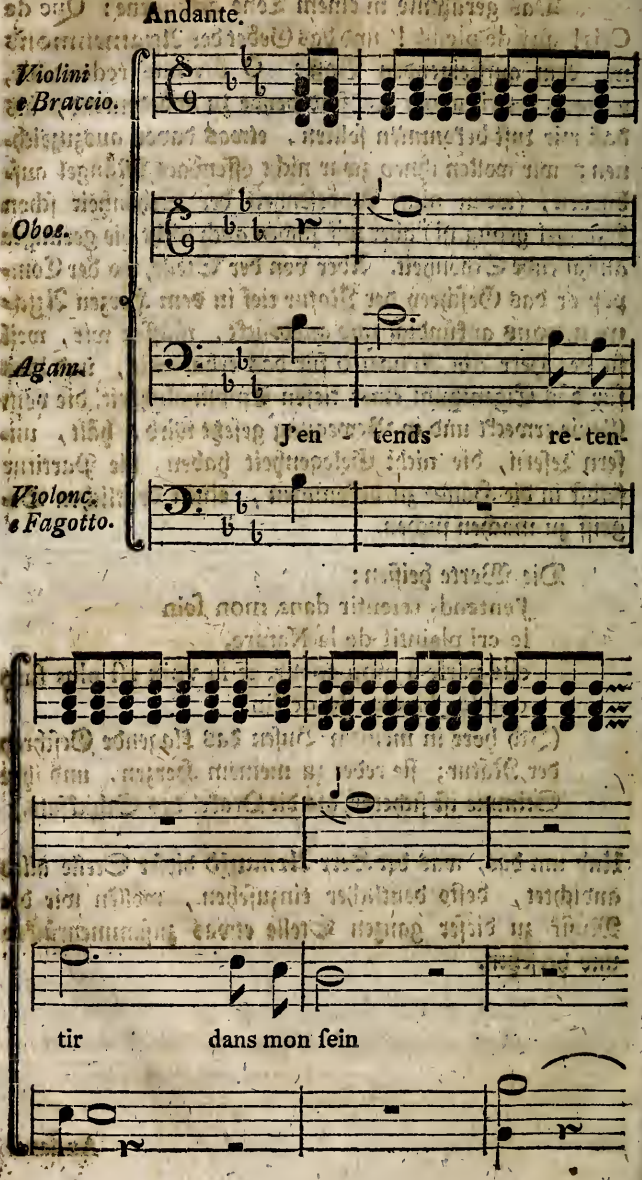
Die Worte heißen:

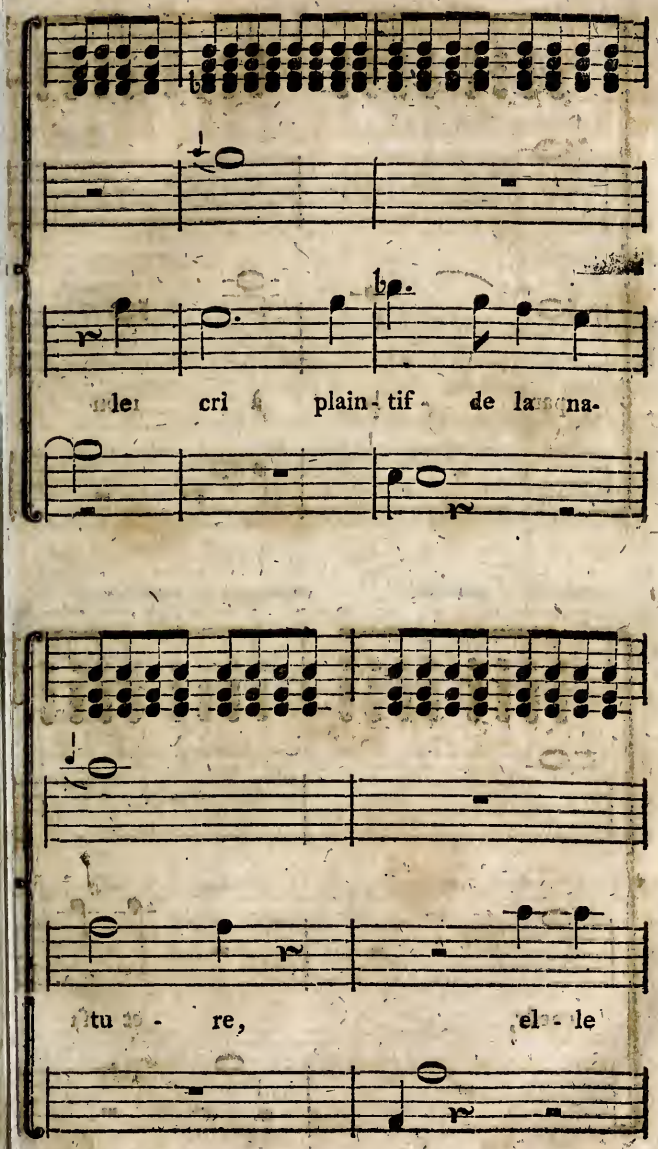
J'entends retentir dans mon sein
le cri plaintif de la Nature,
elle parle à mon coeur, et sa voix est plus sure
que les oracles du destin.

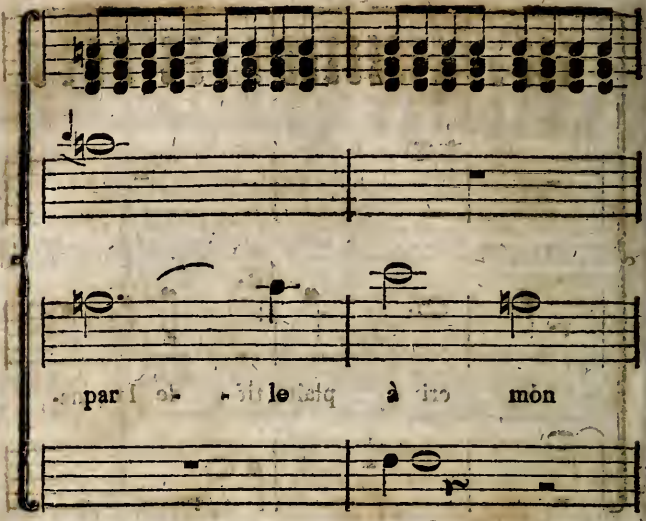
(Ich höre in meinem Busen das klagende Geschrey der Natur; sie redet zu meinem Herzen, und ihre Stimme ist sicherer, als die Orakel des Schicksals.)

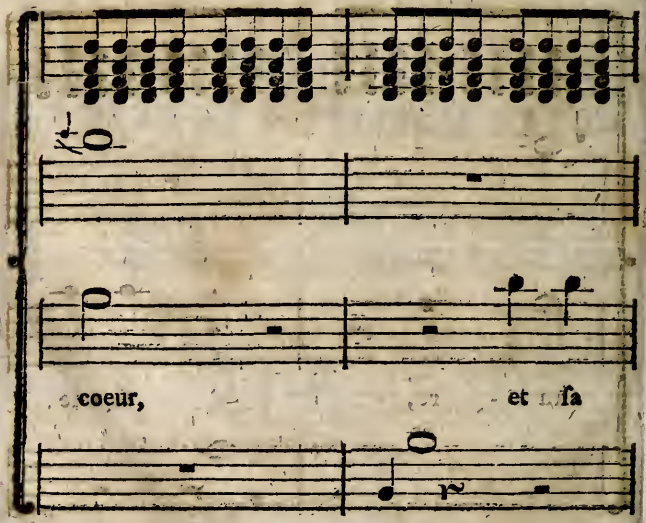
Und um das, was der Herr Arnauld dieser Stelle alles andichtet, desto deutlicher einzusehen, wollen wir die Musik zu dieser ganzen Stelle etwas zusammenrücken und hersetzen.

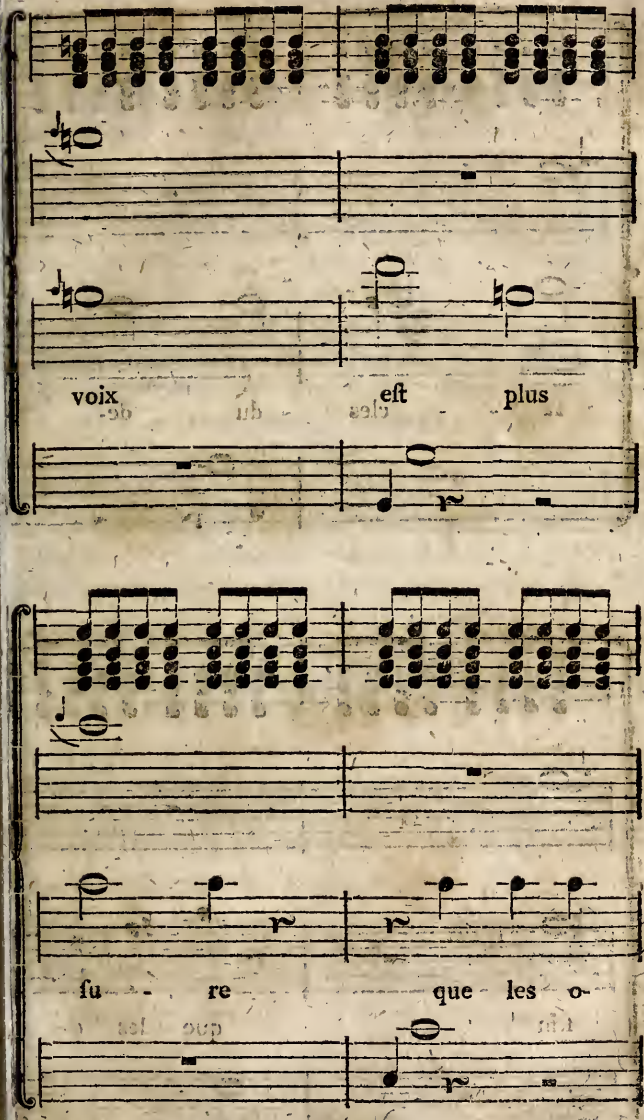
Andante

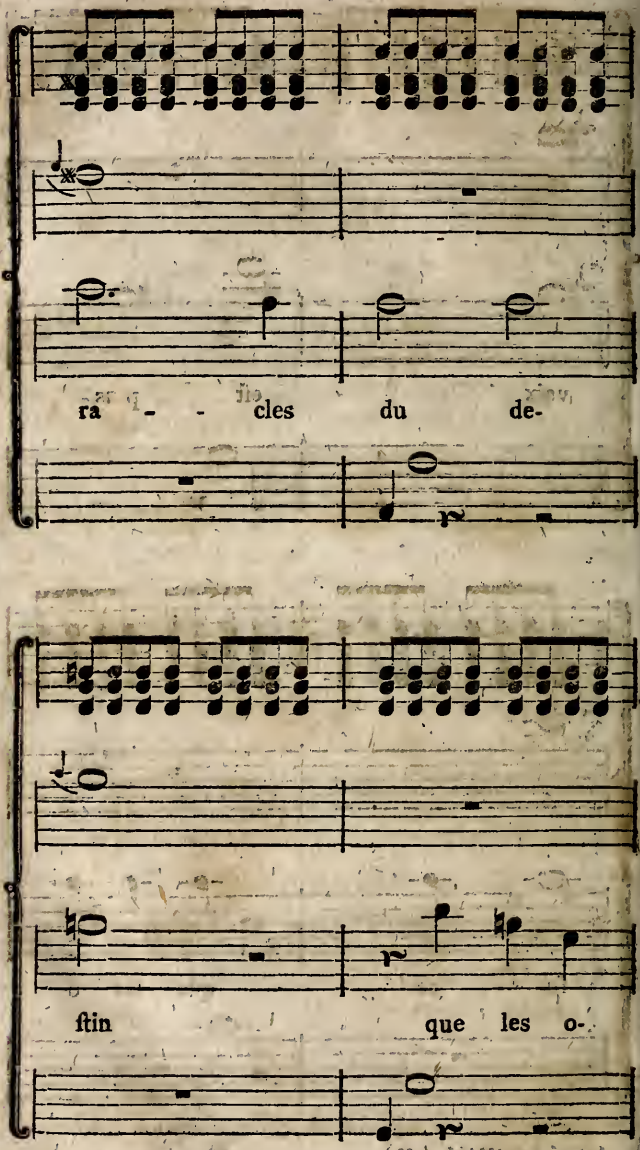

Andante.
Violini e Braccio.
Oboe.
Agami
Violonc. e Fagotto.
J'en tends re-ten-
tir dans mon sein

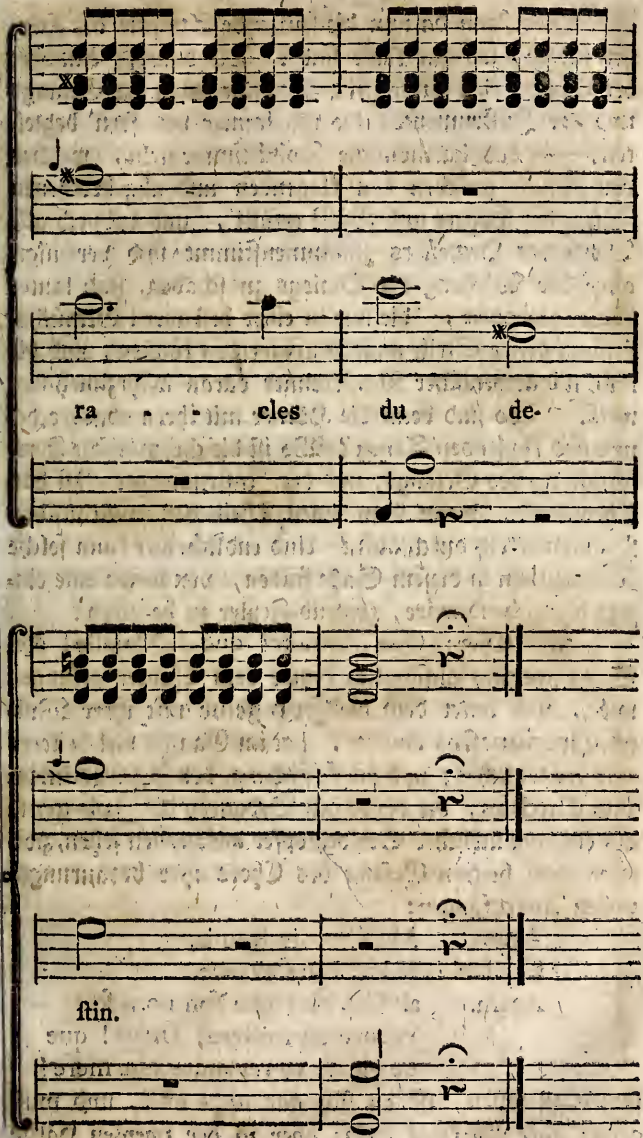

le cri plain- tif de la na-
tu - re, el - le


par le à mon


coeur, et


voix est plus
fu re que les o-


ra - - cles du de-
ſtin que les o-


ra - - cles du de-
ſtin.

Wer kann da nun die seufzende Stimme der Hörner finden, wo gar keine sind? Die dumpfe Antwort der Bässe, die chromatische Fortschreitung des Gesangs und der Instrumente, die ihn immer von fern begleiten, — das harmonische Zwischenmurmeln, welches den Raum zwischen den klagenden und abgebrochenen Tönen der Hörner und Bässe erfüllt, und dadurch alle Theile des Orchesters zusammenstimmt und vereinigt, ohne der Wirkung des Dialogs zu schaden, sind lauter Phantasmata, — die nur in einer besondern Gemüthsfassung dieser Stelle angedichtet werden können, und die kein unpartheyischer Musikkenner daran wahrzunehmen weiß. Wo sind denn die Hörner mit ihren abgebrochenen und klagenden Tönen? Wo ist die chromatische Fortschreitung des Gesangs, und der Instrumente? Ist das Chromatik, wenn man einen Theil des musikalischen Quintencirkels durchläuft? Und endlich, wer kann solche Schönheiten in diesem Satze finden, von denen eine einzige hinreichend wäre, tausend Fehler zu bedecken?

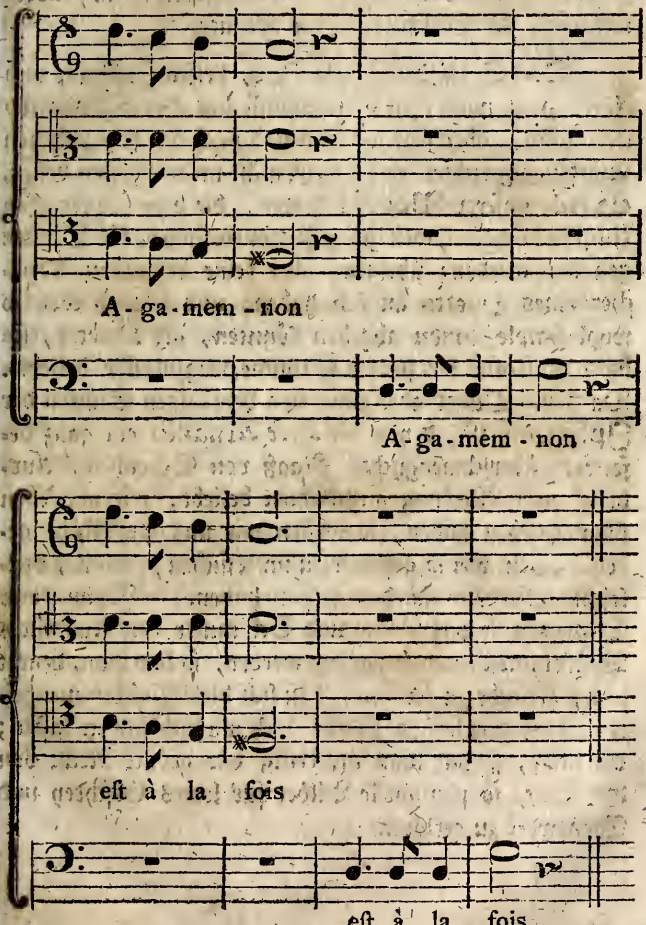
Das Chor: Que d'attraits! que de Majesté! &c. S. 44. welches anfänglich hinter dem Theater gesungen wird, und unter dem die Iphigenie mit ihrer Mutter Clytemnestra eintritt, hat im Ganzen viel heiteres und jugendliches; und die Erfindung, den Agamemnon und Calchas, die beyde mit Bedauren die Iphigenie als ein unglückliches Schlachtopfer ankommen sehen, zwischen dem heitern Gesang des Chors ihre bedaurungsvollen Ausrufungen:

Agam. Ma fille, je fremis,
Calchas. la victime s'avance,
Agam. ah Calchas! que son nom soit
encore un mistere; Dieux! que
de pleurs va repandre une mere!

singen zu lassen, ist an sich gar nicht übel, und muß gewiß gute Wirkung thun; aber in der zweyten Hälfte

des

des Chors, wo Agamemnon als der glücklichste Vater und Gemahl, und als der größte König gepriesen wird, kömmt eine so läppische Stelle vor, daß der gute Eindruck des vorhergehenden bey geschmackvollen Zuhörern nothwendig dadurch unendlich geschwächt werden muß. Man sehe selbst.



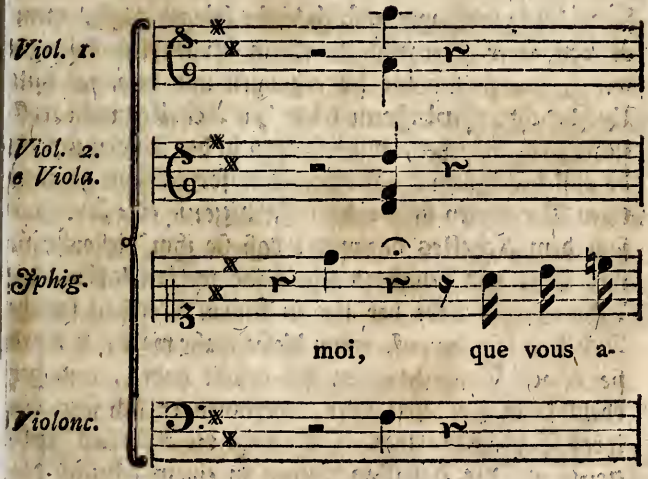
Dann folgt erst: le plus fortuné pere, le plus heureux epoux, et le plus grand des Rois, was eigentlich aneinanderhängend hätte gesungen werden müssen.

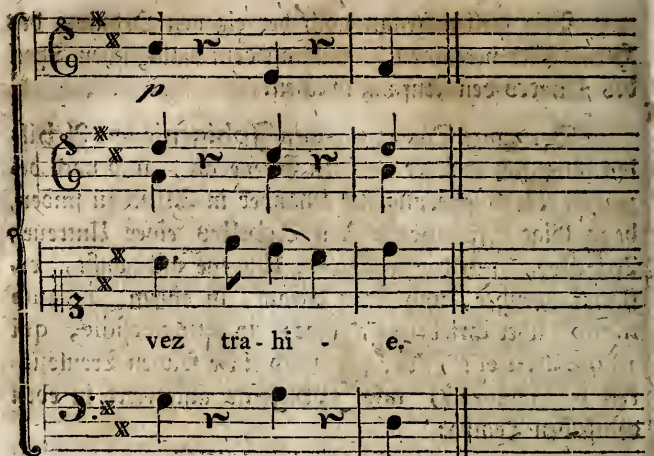
Ob ein so unterbrochener und voneinander gerissener Sinn, einen Beweis von dem großen deklamatorischen Verdienst des Herrn Ritters abgeben könne, überlassen wir der Entscheidung der Kenner.

Das S. 88. befindliche Duo, dessen Zuschnitt und Form zwar nach dem Geständnisse des Herrn Arnauld italiänisch, aber sehr gebogen und nach den französischen Worten zugerichtet seyn soll, ist nicht im mindesten besser, als viele unserer Mode-Duette, die blos des einzigen Umstands wegen, weil zwey Personen singen, für Duette gehalten werden; übrigens aber keine besondern Abzeichen eines Duetts an sich haben, und folglich eben so wohl simple Arien abgeben könnten, als Duette, sobald man nur die zweyte Stimme wegzulassen beliebte. Da dieses Duett aber eines von denjenigen Stücken der Iphigenie ist, denen der Herr Arnauld ein ganz besonders überschwengliches Maaß von Schönheit, Ausdruck und Wirkung anzudichten beliebt, wie wir oben schon gesehen haben, so wollen wir uns die Mühe geben, es ein wenig genauer zu untersuchen, als wir vielleicht außerdem würden gethan haben. Wenn einer Sache mit so viel Pomp und Schimmer des Ausdrucks Vollkommenheiten beygelegt werden, so hat man, deucht uns, Ursache zu fordern, daß sich diese Vollkommenheiten an der gerühmten Sache auch wirklich finden lassen; wo nicht, so hat man unstreitig das größte Recht von der Welt, so pompvolle Bilder für leeres Geschrey und Blendwerk zu erklären.

Wir wollen genau nach der eigenen Ordnung des Herrn Abts verfahren, und mit dem dialogischen Theil des Duetts den Anfang machen.

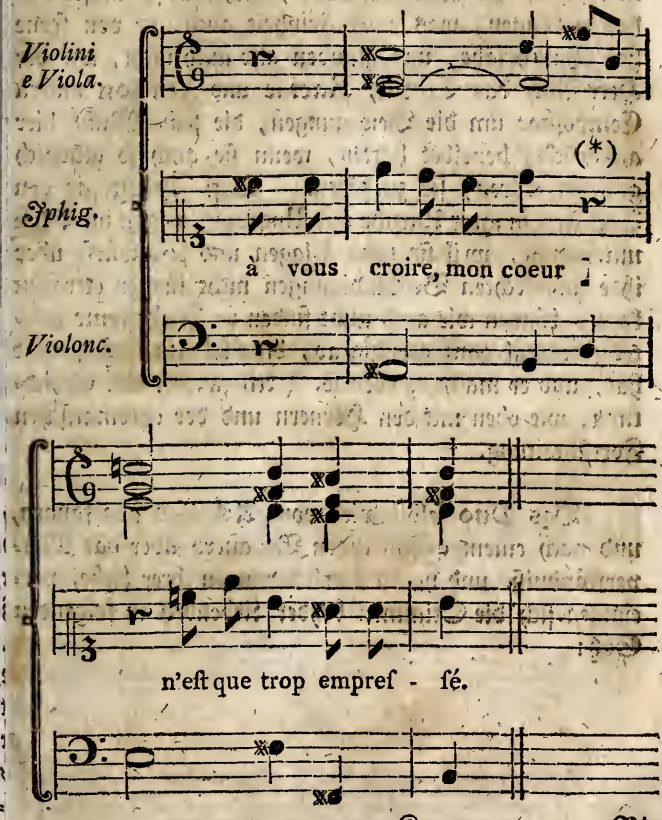
Der ganze Dialog zwischen Iphigenie und Achilles fängt sich mit der neunten Scene an, und nach bezeugter Verwunderung sich einander in Aulis zu finden, beschuldigt Iphigenie den Achilles einer Untreue; Achilles, sich der geringsten Untreue unbewußt, erstaunt darüber, und fragt darauf, in einem „andante molto" überschriebenen Tempo: de cette perfidie, qui m'ose accuser? (Wer darf mich einer solchen Treulosigkeit beschuldigen?) und Iphigenie antwortet in eben demselben Tempo:





Man denke sich, wie tröstlich dieses klingen muß, wenn es von einer Prinzessin in einem Augenblick gesungen wird, wo sie sich für hintergangen und beleidigt hält. Uns deucht, Iphigenie hätte den Achilles nicht tröstlicher und zärtlicher, mit Thränen in den Augen um Liebe anflehen können. Nach einigen fortgesetzten gegenseitigen Vorwürfen singt endlich Iphigenie eine Arie, und sagt dem Achilles darinnen; daß sie ihm vielleicht für ihre Ehre und Glück zu sehr habe merken lassen, daß Achtung und Liebe bey ihr zu seinem Vortheil spreche. Achilles sagt darauf, wenn dieses wahr wäre, so würde sie keinen Verdacht gegen ihn gefaßt haben, und geht ebenfals in eine Arie über, worinnen er sich sehr über ihren Verdacht beklagt. Sowohl die Arie der Iphigenie als des Achilles, gehen in einem gänzlich psalmodischen Ton, und sogar das deklamatorische derselben ist bisweilen sehr sonderbar zerrissen und affectirt. Nach der Arie des Achilles singt Iphigenie noch einige Zeilen Recitativ, wo besonders merkwürdig ist, daß auch sogar hier, bey so wenig Worten, und in einem Recitativ

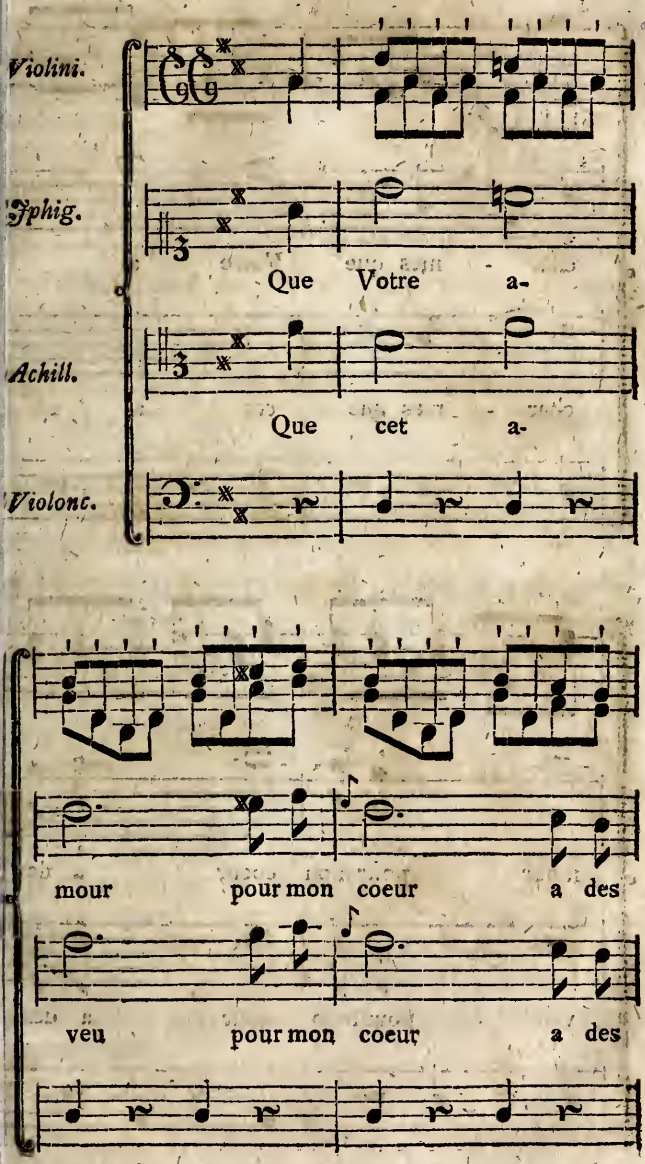
tativ, wo kein bestimmter Rhythmus der richtigen Deklamation hinderlich seyn kann, wie etwa bey einer Arie, der Sinn des Textes auf eine läppische Art unterbrochen wird. Man sehe:

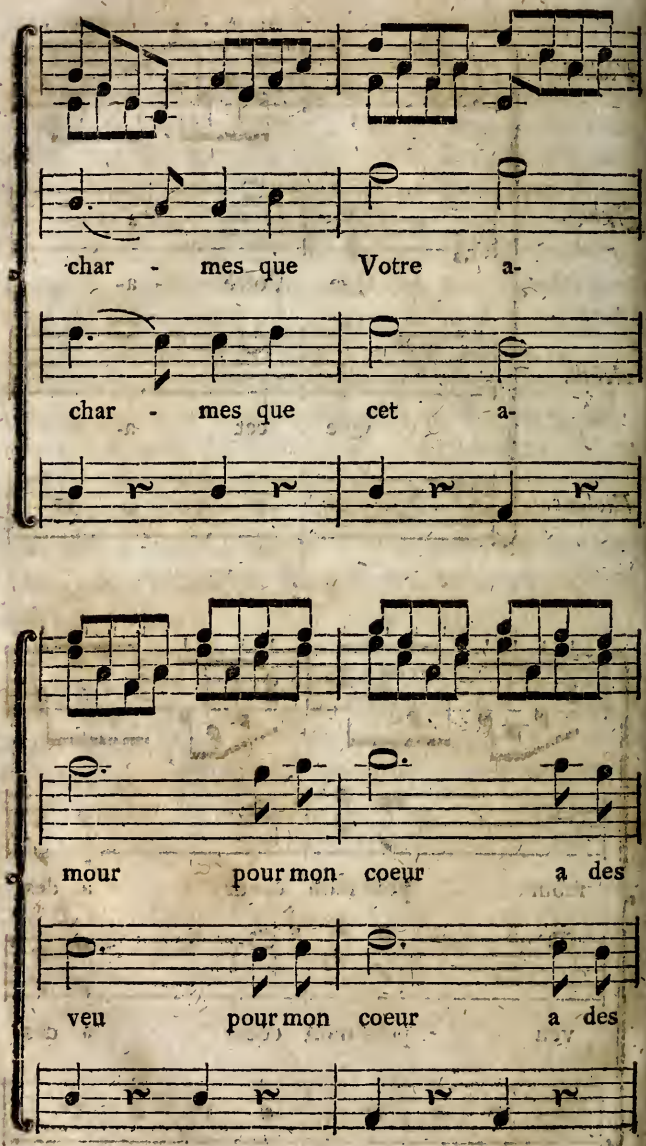


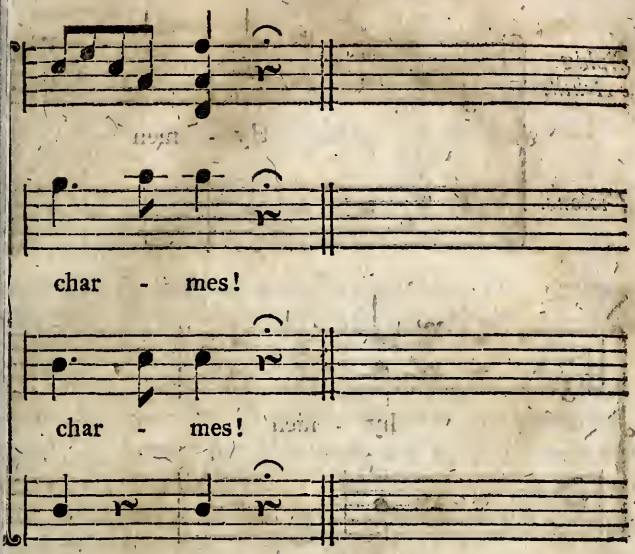
(*) Es läuft wider die nothwendigste Regel der Melodie, Incisionen anzubringen, wo der Begriff des Vortrags noch nicht vollkommen ist. Man erlaubt eher, Commata zu überhüpfen, wo sie mit Recht stehen; als Commata zu machen, wo keine seyn sollen. Mattheſons Critica mus. T. I. S. 23.

Bis hierher geht eigentlich der dialogische Theil dieses gerühmten Duo, und nun wollen wir den loben, der uns sagen kann, worinn die vom Herrn Arnauld gepriesenen Feinheiten liegen. Wir haben, unsers aufmerksamen Suchens ungeachtet, nicht das geringste entdecken können, was einer Feinheit auch nur von ferne her ähnlich sähe, und glauben also auch nicht, wie der Herr Abt, das Tibull, Racine und Fenelon unsern Compositor um die Bewegungen, die seine Musik hier ausdrückt, beneidet hätten, wenn sie auch so glücklich gewesen wären, sie zu hören. Daß Iphigenie den Achilles in ihrer Unruhe und Ungedult, mitten im Verse unterbricht, weil sie seine Klagen und Vorwürfe über ihre ungerechten Beschuldigungen nicht länger ertragen kann, können wir auch nicht finden; Iphigenie wartet jedesmal ganz geruhig ab, bis Achilles ausgeredet hat, und er macht es eben so. Also wieder eine Erdichtung, wie oben mit den Hörnern und der chromatischen Fortschreitung.

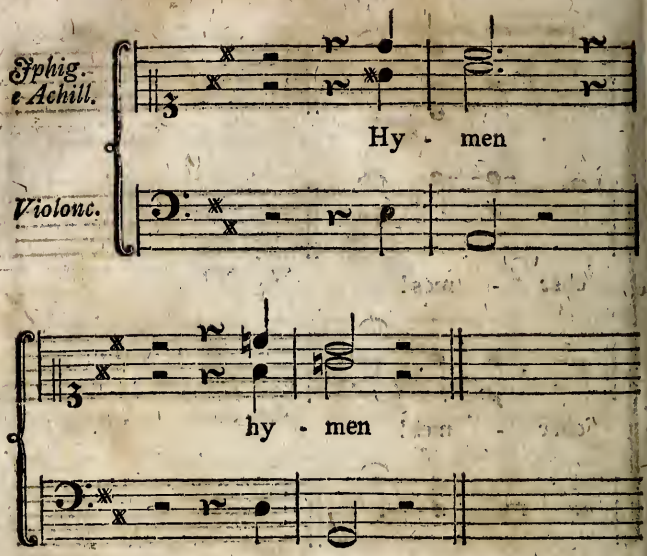
Das Duo selbst wird vom Achilles angefangen, und nach einem gegenseitigen Bedauern über das Misverständniß, und neuen Versicherungen ihrer Liebe, vereinigen sich die Stimmen beyder Liebenden in folgenden Satz:


Violini.
Iphig.
Que Votre a-
Achill.
Que cet a-
Violonc.
mour pour mon coeur a des
veu pour mon coeur a des


char - mes que Votre a-
char - mes que cet a-
mour pour mon coeur a des
veu pour mon coeur a des

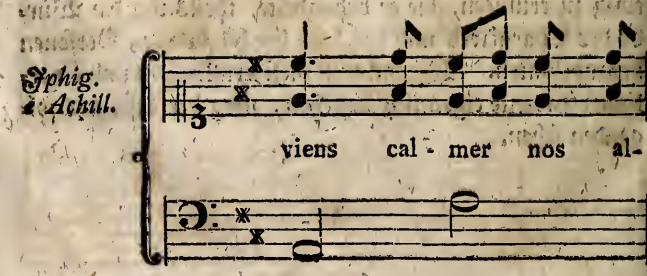


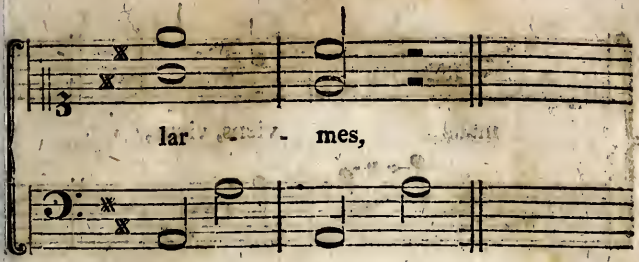
Auf diesen Satz folgt sogleich die gerühmte Anrufung des Hymen, wo sich die Bewegung ändert, und, nach dem emphatischen Ausdruck des Herrn Arnauld. ernsthafte und feyerliche Accente den bisherigen leichten und frölichen Gesang abschneiden. Er meynt, diese Accente (die übrigens, weil sie nicht lange dauerten, weder die Einheit der Zeichnung noch der Melodie, welche in dieser Stelle herrschte, aus der Empfindung auslöschten,) hätten dem Componisten ohne Zweifel nöthig geschienen, theils um uns an die Würde des Stoffs und der Gattung zu erinnern, die er behandelte, theils um die Würde des Charakters und der Lage der handelnden Personen beyzubehalten. Worinn nun diese ernsthaften und feyerlichen Accente eigentlich bestehen, mag der Leser aus folgenden sehen.



Dies ist das ganze Kunststück, das uns an die Würde des Stoffs und der Gattung erinnern, und zur Beybehaltung der Würde des Charakters der handelnden Personen beytragen soll. Wer eine solche Eigenschaft an diesem Satze finden kann, der finde sie; wir gestehen aufrichtig, daß wir nicht im Stande sind, ihm das mindeste von Würde anzumerken.

Sogleich nach diesem Satz fällt der fröliche und leichte Gesang wieder ein

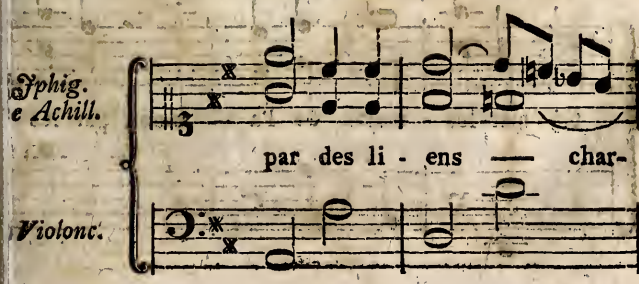


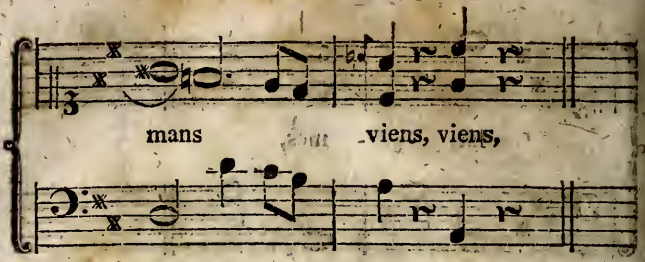


und geht so, nachdem er noch einmal durch die feyerlichen Accente, die wir schon gesehen haben, unterbrochen worden, bis ans Ende fort.

Der ganze Styl dieses Duo besteht in einer eckelhaft affectirten Süßigkeit ohne den geringsten innern Gehalt, — bewegt sich blos allein auf der Harmonie der Tonica und Dominante in ewigen abgewechselten Terzen- und Sextengängen fort, und erweckt zuletzt durch das ewige Einerley, und durch die leere affectirte Süßigkeit den äußersten Ueberdruß. Wenn statt der Iphigenie und dem Achilles dieses Duo von einem verliebten Schäferpaar gesungen würde, so möchte eine solche Armseligkeit noch, in Rücksicht auf die Niedrigkeit der handelnden Personen, vielleicht zu ertragen seyn; es aber von einer Prinzessin und von einem griechischen Helden singen zu hören, ist nicht auszustehen.

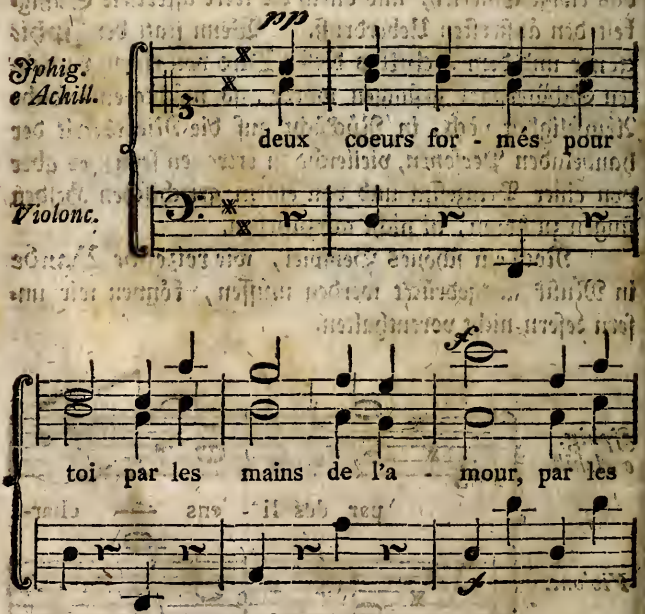
Noch ein schönes Beyspiel, wie reizende Bande in Musik ausgedrückt werden müssen, können wir unsern Lesern nicht vorenthalten.

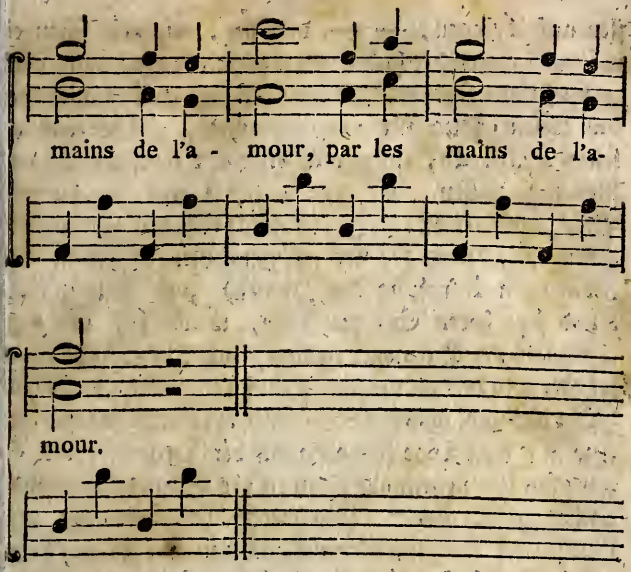




Man sollte denken, die Prinzessin Iphigenie und der Herr Achilles wollten hier vor schmelzendem Vergnügen über die reizenden Bande, um die sie den Hymen mit so viel süßer Zärtlichkeit anrufen, miteinander in eine Ohnmacht sinken.

Auch der fließende schöne Gesang, womit dieses Duo beschlossen wird, ist merkwürdig.





Den Schrey, den die Prinzessin Iphigenie hier auf einmal, nachdem sie vorher ganz gelassen, ruhig und pianissimo gesungen hatte, bey dem Wort amour thun muß, können wir uns nicht erklären, ob wir uns gleich sonst getrauen, ziemlich wahrscheinliche Gründe für die meisten Ungereimtheiten zu finden. Und warum Herr von Gluck den Achilles nicht auch mit schreyen läßt? — Vielleicht soll dies bedeuten, daß er nicht so verliebt ist, wie die Iphigenie, und daß folglich das Wort amour einen so großen Eindruck auf ihn macht, um ihn ebenfalls zu einem Schrey zu bringen.

Wir müssen nun noch einmal dieses Duetts wegen um Herrn Arnauld zurückkommen. Dieser Mann, der sichs recht fest vorgenommen zu haben scheint, uns die niedrigsten, lächerlichsten und fehlerhaftesten Dinge des Herrn von Gluck, durch seine pomphaften und hochtönenden Bilder für musikalische Wunderwerke und Mu-

ster aufzudringen, — — und der, wie wir schon einigemale angeführt haben, zu diesem Behuf auch sogar zu Erdichtungen seine Zuflucht nimmt, hat es auch hier bey diesem Duo für nöthig erachtet, zur Erreichung seines Entzwecks, einige glänzende Erdichtungen mit einfließen zu lassen. Er sagt zu der Dame, an die sein Brief gerichtet ist: „Jetzt kommt er (der Compositor „nemlich, nach der vorhergegangenen feyerlichen und „würdigen Anrufung des Hymen) zum Duo zurück, „und jetzt hören Sie die Töne, welche er, aus dem „Ganzen der Harmonie heraus, um eine Octave höher „hebt, und mit glänzenden Trillern schmückt, die für das „Ohr das sind, was das Schimmern des Lichts für das Au„ge ist; diese Töne schweben auf dem Orchester, und er„wecken von neuem alle Fromen des Gesangs, den man „schon gehört hat.“ Wo werden den Töne aus dem Ganzen der Harmonie heraus, und um eine Octave höher gehoben? Wo sind denn die glänzenden Triller, womit diese herausgehobenen Töne geschmückt seyn sollen? Im ganzen Duo ist nicht die mindeste Spur von einem Triller zu finden. Hat denn der Mann nicht bedacht, daß das Publikum auch Augen und Ohren habe, und folglich seine offenbaren Erdichtungen gewahr werden könne?

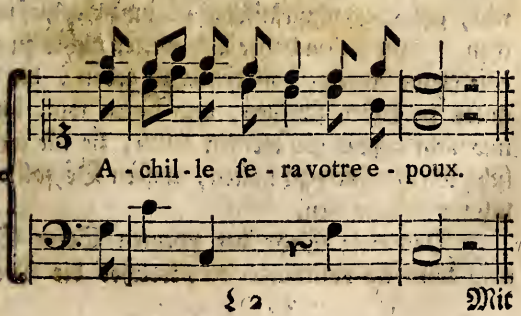
Wir haben oben, bey Untersuchung dieser Stelle gesagt, daß das Bild: die Töne auf dem Orchester schweben, und von neuem alle Formen des Gesangs erwecken zu lassen, den man schon gehört hat, weiter nichts bedeute, als daß der Herr von Gluck ein da Capo gemacht habe; wir wollten dort nur zeigen, wie diese Stelle von einem, der die Musik nicht selbst sieht, verstanden werden könne, jetzt aber ist es Zeit, den Leser zu berichten, daß sie eigentlich kein da Capo (denn dieses ist wider die Grundsätze des Herr von Gluck) sondern vielmehr ein ewiges Einerley bedeute. Diejenigen Sätze,

die

die wir ausgezeichnet haben, machen den Innhalt des ganzen Duo aus, und werden dem armen Zuhörer beynahe ohne allen Zusatz, einige siebenzig Tacte hindurch wechselsweise vorgeleyert.

Welch einen schönen, sanften, reichen, dem Charakter und der Würde einer Prinzessin und eines Helden angemessenen Gesang hätte ein gewiegter und geschmackvoller Componist diesem Duo geben können! Und welche armselige Leyerey ist es nicht unter den Händen des Herrn von Gluck geworden! Der Herr Arnauld hätte aus diesem Grunde gar nicht Ursache gehabt, zu bedauern, daß die Form und der Zuschnitt dieses Duo italiänisch sind; es wiederfährt ihm durch diese Vergleichung in der That noch zu viel Ehre, und wir glauben, daß, wenn wir das leichte Machwerk der Operettencomponisten unter den Italiänern ausnehmen, selten ein Duett schlechter, meistens aber weit besser gemacht werde, als dieses Duo des Herrn von Gluck ist.

Mit diesem Duo wird der erste Akt beschlossen. Im Anfang des zweyten Akts tritt Iphigenie mit ihren Cammerfrauen auf, von denen sie getröstet und versichert wird, daß Achilles noch ihr Gemahl werden würde. Wie tröstlich diese Versicherungen in der Musik des Herrn von Gluck klingen, kann der Leser aus einem kleinen Beyspiel sehen.

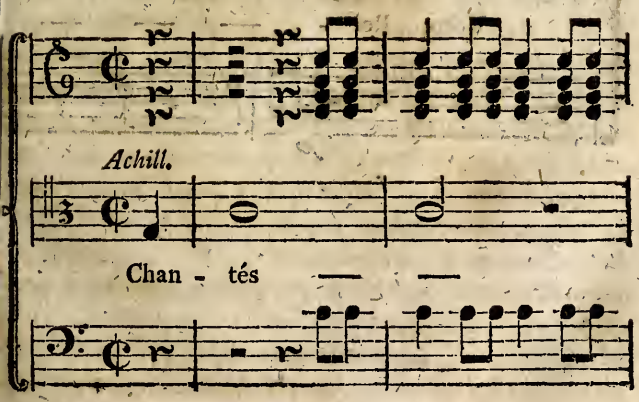


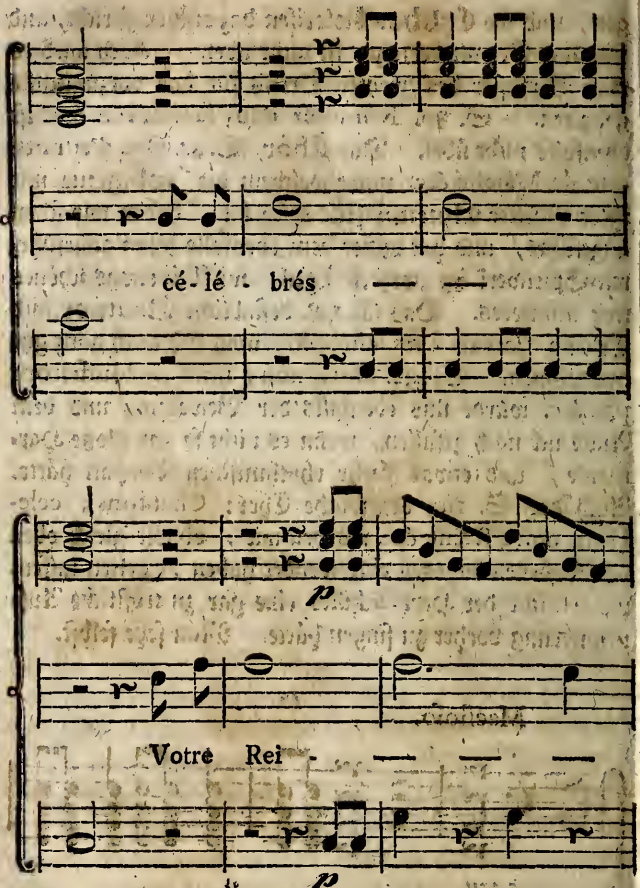
Mit ähnlichen niedlichen Trompetten- und Waldhornstückchen könnten wir in Menge aufwarten, wenn uns nicht die Zeit und Mühe dauerte, die wir auf das Ausschreiben derselben verwenden müßten. Wir hoffen aber, der Leser werde sich an diesen wenigen begnügen, zumal, da sie uns schon hinlänglich beweisen können, worinn die Gluckische edle Einfalt und Grazie eigentlich besteht.

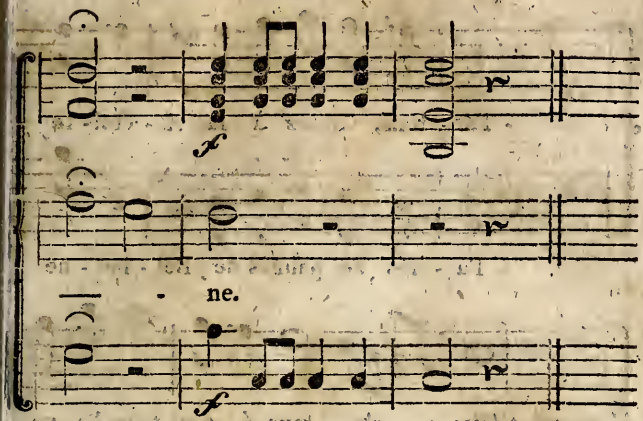
Was der Verfasser des zweyten Briefs von den Chören der Iphigenie sagt, daß sie nemlich weit unter den französischen stehen, ist unstreitig gegründet. Die prächtigen Chöre der Franzosen, nebst ihren Verdiensten um die charakteristische Tanzmusik sind schon längst bewiesen und allgemein erkannt worden; man darf also folglich nicht glauben, daß es so leicht sey, sie in diesen beyden Puncten zu übertreffen. Wir finden zwar hin und wieder in den Chören der Iphigenie etwas gutes, und sind weit entfernt, das, was wirklich schätzbar in der Musik des Herrn von Gluck ist, zu verkennen; im Ganzen aber müssen wir doch immer gestehen, daß nach unserm Geschmack das wenige Gute, meistentheils durch unmittelbar darauf folgende Mängel wieder so sehr verschlammt wird, daß man große musikalische Bedürfnisse haben müßte, um sich die unangenehme Mühe zu nehmen, einige wenige gute Züge von einer so ungeheuren Menge von Schlamm abzusondern, und für einen reinen, gesunden musikalischen Gaumen genießbar zu machen. Wir haben daher hier weiter nichts zu thun, als eine kleine Anzeige von denen zu geben, die uns etwas gutes zu haben scheinen, und denen wir, im Fall wir nur nicht gezwungen werden sollen, sie für außerordentliche Meisterstücke zu halten, unsern Beyfall nicht gänzlich versagen wollen.

Das erste Chor der zweyten Scene S. 19. c'est trop faire de resistance &c. welches die Griechen singen,

gen, und wo Calchas bisweilen dazwischen spricht, und sich über Gewalt beklagt, ist nicht übel. Auch wird es vom Verfasser des zweyten Briefs für das vorzüglichste gehalten. S. 30. Nommez nous la victime &c. ist ebenfalls nicht übel. Das Chor, S. 44. Que d'attraits! que de Majesté &c. unter welchem die Iphigenie mit ihrer Mutter Clytemnestra erscheint, haben wir schon angeführt, und hat außer dem ebenfalls schon angeführten Spielwerk im zweyten Theil, wirklich etwas schönes und munteres. Das S. 138. befindliche Quatuor und Chor: Jamais à tes autels &c. mag sich auch ganz gut ausnehmen. S. 192. non, non, nous ne souffrirons pas &c. würde uns ebenfalls der Bewegung und dem Ausdruck nach gefallen, wenn es nicht so gar bloße Harmonie, und etwas mehr rhythmischen Verhalt hätte. Auch das S. 110. befindliche Chor: Chantons, celebrons notre Reine &c. würden wir, ob wir gleich oben verschiedenes dagegen eingewendet haben, gelten lassen, wenn nicht der Herr Achilles eine gar zu tröstliche Aufmunterung vorher zu singen hätte. Man sehe selbst.

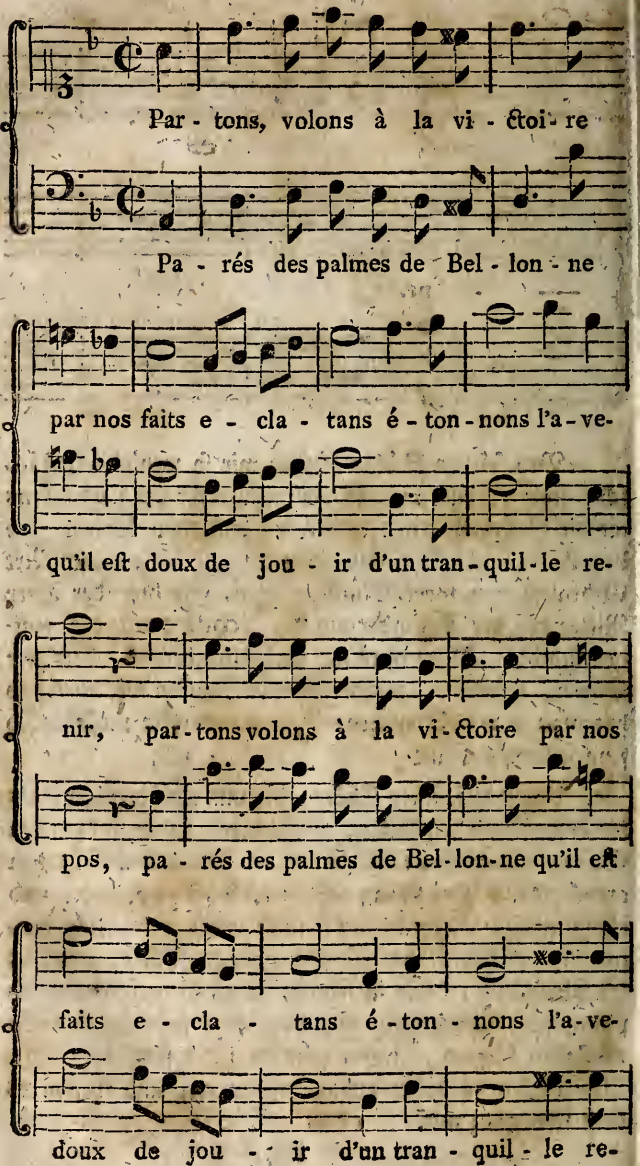


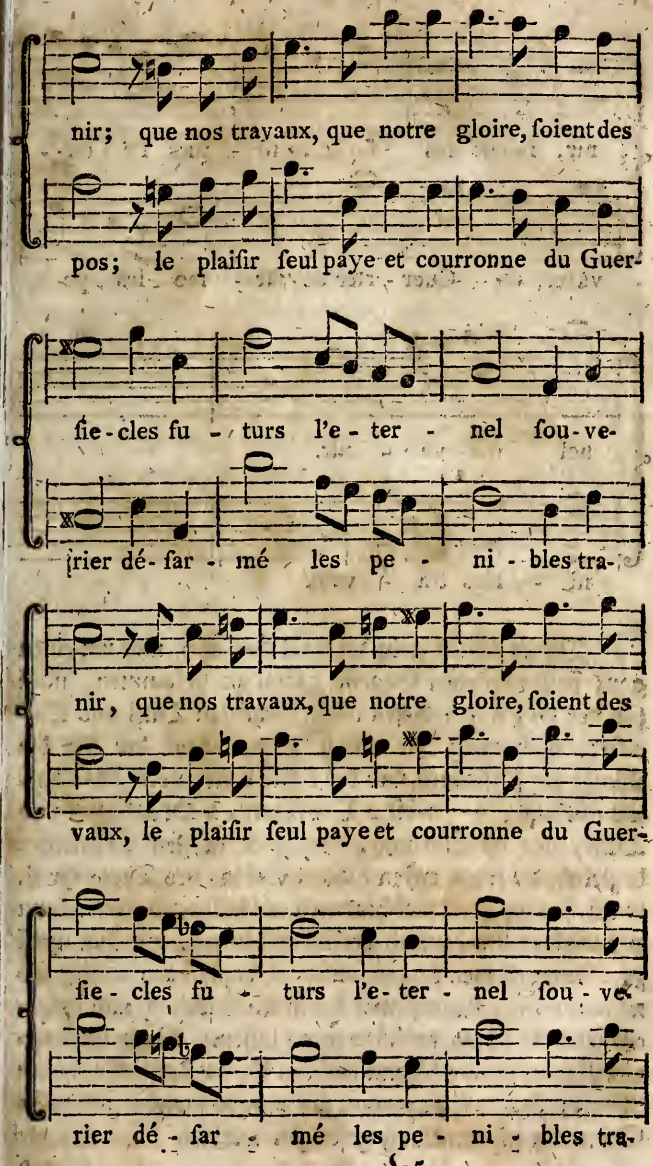

cé-lé- brés
p
Votre Rei -
p

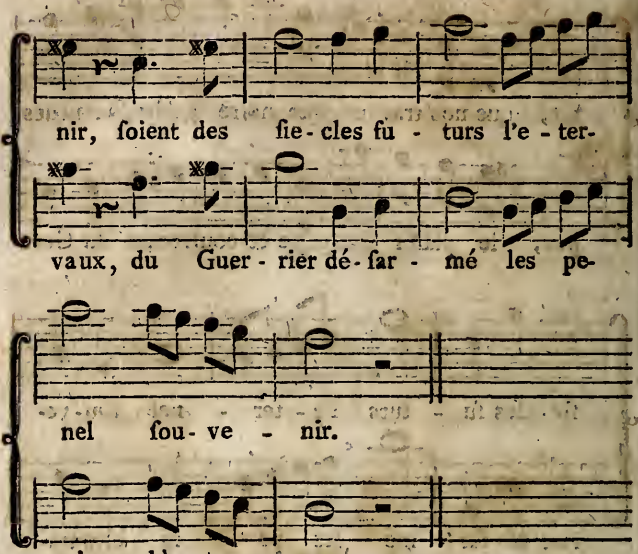


Bey solchen Sätzen können wir so wenig majestätisches finden, daß wir uns vielmehr nicht des Gedankens an die Gesundheiten der Bauern enthalten können, die bey ihren ländlichen Festen gerade auf die nemliche Art Gebrauch von ihrer Musik machen, wie hier der Herr Ritter bey der Aufforderung des Achilles mit der seinigen macht. Man muß sich noch hinzudenken, daß hier Oboen, Hörner, Trompetten und Pauken mitgehen, so hat man eine vollkommene Idee von diesem majestätisch seyn sollenden Satze.

Unter diejenigen Chöre, die uns weit weniger, als die angezeigten, gefallen, rechnen wir unter andern den S. 123. befindlichen: la Gréce a peine assembloit son armée &c. Der Gang der Melodie ist zu plump, und rhythmischen Verhalt sucht man auch vergeblich darinnen. Nichts aber ist uns unbegreiflicher, als das Schlußchor, das in seinem Gang so außerordentlich plump und schwerfällig ist, daß man sichs kaum wird vorstellen können, wenn man es nicht sieht oder hört. Wir rücken es daher etwas zusammen, und theilen es dem Leser ganz mit.


Par - tons, volons à la vi - ctoi - re
Pa - rés des palmes de Bel - lon - ne
par nos faits e - cla - tans é - ton - nons l'a - ve-
qu'il eſt doux de jou - ir d'un tran - quil - le re-
nir, par - tons volons à la vi - ctoire par nos
pos, pa - rés des palmes de Bel - lon - ne qu'il eſt
faits e - cla - tans é - ton - nons l'a - ve-
doux de jou - ir d'un tran - quil - le re-


nir; que nos travaux, que notre gloire, soient des
pos; le plaisir seul paye et courronne du Guer-
sie-cles fu-turs l'e-ter-nel sou-ve-
rier dé-far-mé les pe-ni-bles tra-
nir, que nos travaux, que notre gloire, soient des
vaux, le plaisir seul paye et courronne du Guer-
sie-cles fu-turs l'e-ter-nel sou-ve-
rier dé-far-mé les pe-ni-bles tra-

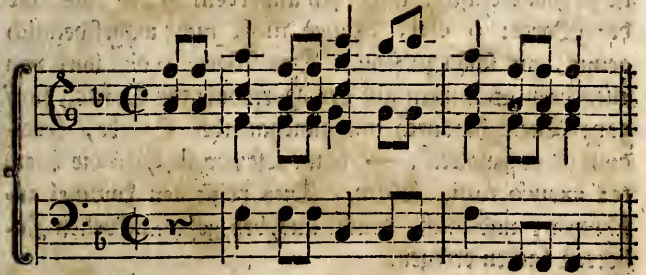


Dieses Stück geht dreymal da Capo, und um einen ganz vollkommenen Begriff davon zu bekommen, muß sich der Leser außer diesen ausgezeichneten Baß und Discant, noch einen Alt und Tenor, wovon der Alt die Worte des Discants und der Tenor die Worte des Basses mitsingt, — nebst 2 Violinen, 2 Bratschen und Baß, alle im Einklang, von einer grossen Trommel begleitet, die jeden ersten halben Schlag des Tacts ihr d, durch das ganze Stück hindurch anschlägt, denken; dann erst wird er sich deutlich vorstellen können, wie ihm wohl zu Muthe werden könnte, wenn er gezwungen würde, seine lamina spiralis dreymal durch ein so wildes und ungeordnetes Geschrey erschüttern zu lassen. Nach der dritten Wiederholung kömmt noch ein kleiner Appendix, wo die Worte: l'eternel souvenir, auf a und d wieder mit allen Stimmen im Einklang gesungen werden. Die Hörner

und

und Trompetten aber, die zur Vervollkommung dieses kleinen Appendix auch noch das ihrige beytragen wollen, sind hier obligat, wie der Herr Ritter darüber zu schreiben beliebt hat, gehn aber doch nicht im mindesten von den andern Stimmen ab.

Unter den Arien finden sich einige, die wir in Absicht auf Bewegung und Ausdruck gerne für schön erkennen würden, wenn nicht immer so viel gemeines und niedriges im Styl dazwischen käme, und die gute Wirkung jener Vorzüge verhinderte. Die Arie S. 70. Armez vous d'un noble courage &c. welche die Clytemnestra singt, rechnen wir vorzüglich hieher. Der Anfang ist so trivial, daß man sogleich durch ihn gegen die weit bessere Folge unempfindlich gemacht, und verhärtet wird. Man urtheile selbst.



Die Abschiedsarie der Iphigenie, S. 200. adieu! conservez dans votre ame, le souvenir de notre ardeur &c. ist unter allen, aus vielen Gründen, noch die beste. Fließende Melodie, rhythmisches Verhältniß ihrer Theile, und ein gewisser sanfter Ausdruck, ob er gleich nach unserer Meynung für seinen Gegenstand noch nicht würdig genug ist, unterscheiden sie von allen vorhergehenden Monotonien so merklich, daß man sie billig in dieser Vergleichung für ein vollkommenes Meisterstück halten muß.

Die

Die Arie des Archilles, S. 204. Calchas d'un trait mortel percé, sera ma premiere victime &c. die er, durch den Abschied der Iphigenie in Wuth gebracht, singt, ist wieder sehr gemein, und geht ganz in der Bewegung eines Marsches. Auch finden sich Harmonien darinnen, die wahrscheinlich den Ohren eines Kenners nicht sehr behagen würden.

Das Duett des Agamemnon und Achilles, S. 172. de votre audace temeraire &c. ist recht artig, und muß sich in der vorgezeichneten lebhaften Bewegung bey der brillanten Begleitung der Instrumente gewiß gut ausnehmen.

Das Trio der Iphigenie, Clytemnestra und des Achilles, S. 152. C'est mon Pere, Seigneur, mais un pere que j'aime &c. ist weniger schön. Der Gesang ist zu monotonisch, und noch außerdem ist der Ausdruck der Worte: o ciel, exauce moi, nicht wahrscheinlich genug, um schön zu seyn. Das Wort: o ciel wird von allen drey Stimmen auf der Harmonie der Tonica fünf ganze Tacte hindurch mit zunehmender Stärke, (crescendo) angehalten, — dann erst abgesetzt, ehe die Worte: exauce moi, folgen. Dies heißt den Himmel anschreyen, und muß, deucht uns, bey geschmackvollen Zuhörern Lachen erregen.

Ueber die Recitative, deren sich in der Iphigenie eine große Menge befinden, unterschreiben wir die Urtheile des Verfassers des zweyten Briefs. Ihr Haupt-Abzeichen ist Trockenheit und übertriebene Härte, und kann, da die meisten, der begleitenden Instrumente wegen a tempo gesungen werden müssen, nicht wohl anders seyn.

Die Passacaille, die der Hr. Arnauld so sehr rühmt, und für das schönste Instrumentalstück dieser Art hält, das man nur je in Frankreich gehört habe, würden wir

zwar

zwar nicht wagen, mit den ächten französischen National-Tanzstücken zu vergleichen; wir finden sie aber doch, so wie die meisten übrigen charakteristischen Tanzstücke dieser Oper, ganz artig, und es ist merkwürdig, daß hier der Herr von Gluck meistentheils mehr Melodie, mehr Rhythmus, und überhaupt auch mehr Ordnung und ein planmäßigeres Verfahren zeigt, als in den meisten Arien und Chören seiner Iphigenie. Inzwischen läßt sich recht gut erklären, woher es kömmt. Eine Passacaille ist nur in sofern Passacaille, als sie das metrische und rhythmische Maaß gehörig beobachtet, das des Tanzes wegen ein für allemal für sie bestimmt ist; eben so mit der Gavotte, Menuet, Polonoise, Chaconne, Passepied, u. s. f. Folglich hat sich der Herr von Gluck hier durchaus durch Regeln müssen binden lassen, da er sonst bey andern Dingen den Glauben hat, es sey nöthig, der vermeynten Wirkung wegen jede Regel aufzuopfern, und alles willkührlich zu machen.

Das Stück für Sclaven, mit dem harmonischen Labyrinth, wie Herr Arnauld in seinem Brief sagt, ist ganz unausstehlich. Das elendeste Dudelsackstück kann nicht schlechter seyn. Der Herr Arnauld wird also bey diesem Stück nicht deswegen froh gewesen seyn, weil er sich so glücklich aus dem harmonischen Labyrinth gefunden hat, wie er glaubt, sondern wahrscheinlicherweise mehr, weil das Stück ganz zu Ende war; aus zu gutem Vertrauen zu der Kunst seines Compositors hat er nur die wahre Quelle seiner Freude nicht gemerkt, und sie also einer andern Ursache beygemessen, als er hätte thun sollen.

Beylagen zur vorhergehenden Recension.

I. Beylage, aus der allgemeinen deutschen Bibliothek X. B. 2 St p. 29. in der Beurtheilung der Briefe über die Wienerische Schaubühne.

— — — — — Sonderlich hätten wir gewünscht, daß er (nemlich der Verfasser der Briefe) über den Goldoni und über die Composition der Oper Alceste vom Ritter Gluck, nicht so entscheidend geurtheilt hätte. Jenen beschreibt er als einen seichten Schriftsteller, da doch sonderlich unsere deutschen angehenden Schriftsteller soviel von demselben lernen können, diese hingegen macht er zu einem überschwenglichen Meisterstücke in der Musik, das den wahren guten Geschmack in der Musik wieder herstellen, und den sybaritischen (*) italiänischen Geschmack ausrotten werde.

— — — — — — — — — — — — Der verkappte Franzose, der sich wundert, daß in der Oper Alceste, die erste Sängerin eine Deutsche sey, hätte sich eben so sehr wundern sollen, daß die Worte zu dieser Oper nicht deutsch sind. Man hat bisher blos die italiänische Sprache der Bequemlichkeit des Gesangs halber, oder wie sich der Verfasser auszudrücken beliebt, des Solfezieren und der Gurgeley wegen, bey der Vokalmusik den Vorzug gegeben, da nun aber alle diese Sachen (welches den Verfasser so herzlich freut)

(*) Sybaritisch heißt bey unserm Verfasser alles was sangbar ist. Graun und Hasse werden bey ihm in gleicher Verdammniß seyn, auch mancher braver Vokalcomponist in Wien, unter andern Herr Gaßmann, den er wegen einer komischen Oper zwar lobt, aber eines ungleich wichtigern Werks von ihm, der Oper Psyche nicht gedenket, die wir der Alceste wenigstens an die Seite setzen würden.

freut) bey der Oper Alceste wegbleiben sollten, so war nicht die geringste Ursache übrig, warum diese Oper in italiänischer Sprache hätte seyn müssen. Sollte aber die Composition des Herrn von Gluck nichts als eine verfeinerte Deklamation seyn, so ist es ein abermaliger wichtiger Eingriff in die Rechte unsers Nationaltheaters, daß sie in einer deutschen Stadt an ein italiänisches Trauerspiel sollte verwendet werden.

In der wortreichen Anpreisung dieser Oper verräth der Verfasser überhaupt an mehr als einem Orte, daß er der Musik gänzlich unkundig sey. Er gesteht dieses selbst im 4ten Quartal S. 833. versichert aber, „er habe ein richtiges Ohr, und eine getreue Empfindung, die ihm in der Musik das Schöne sicher anweise.„ Wenn er diese Richtigkeit, Treue und Sicherheit nicht etwa durch eine besondere Inspiration empfangen hat, so hätte er darauf immer ein bescheidnes Mistrauen setzen, und es denen, die etwas von der Musik verstehen, überlassen sollen, den Componisten ihren Rang anzuweisen, und über die Musik ganzer Nationen zu urtheilen.

Wir wissen zuverläßig, daß ein gekrönter Kenner der Musik, die besten Stücke der Gluckischen Oper Alceste von seinen besten Sängern, und dem Kern seines Orchesters hat zur Probe aufführen lassen, weil das große Geschrey, das man in Wien von dieser Oper machte, ihn begierig machte, ein solches Meisterstück zu hören. Als er aber einige Stücke gehört hatte, so unterbrach er die Spielenden und ließ aufhören, weil er vollkommen gesättigt war. Wir hoffen nicht, daß der Verfasser seine Empfindung der Empfindung eines so feinen Kenners wird im Ernste entgegen setzen wollen.

Uns deucht, diese Composition sey, als eine bloße notirte Deklamation betrachtet, immer noch viel zu viel Musik, und als ein musikalisches Kunstwerk betrachtet, viel

zu wenig Musik; und da vollends die meisten Recitative in abgemessenem Tacte abgesungen werden, welches der wahren Deklamation ganz zuwider ist, (der einzelnen Hoboe nicht zu gedenken, die so oft dabey ein lieblich Liedlein ertönen läßt,) so muß eine so einförmige Musik bald Ueberdruß erregen. Man stört sein eigenes Vergnügen, wenn man der Musik ihre eigenthümliche Kraft raubt, und unter dem Vorwande, die Gurgeley abzuschaffen, uns Lullische Psalmodien anstatt Recitative, und kleine Versetzen anstatt Arien aufdringen will.

Da jetzt die Partitur der Oper Alceste gedruckt ist, so behalten wir uns vor, künftig ausführlicher davon zu reden.

II. Beylage, aus der allgemeinen deutschen Bibliothek XIV. B. 1 St. S. 3 bis 27.

Alceste, Tragedia messa in Musica dal Signore Cavagliere Christoforo Gluck &c.

Außer der von dem Herrn Gluck unterschriebenen Zueignungsschrift an des Grosherzogs von Toscana Königl. Hoheit, ist noch eine besondere Zueignung an der Kayserin Königin Majestät von dem Dichter dieser Oper, dem Herrn Ranieri de' Calsabigi, vor dieser Oper befindlich, welche aber außer dem ganz ins Kurze gezogenen Titel blos aus diesem artigen Distichon besteht:

Tu præstas Virtute Tua, ne prisca vetustas,
Virtute Alcestis, tempora nostra premat.

Zuerst merken wir an, daß dieses Werk eine vollständige Partitur dieser Oper Alceste enthält, in welcher auch die, von dem musikalischen Verfasser selbst gesetzte, Musik zu den vier, hierbey angebrachten besondern und eigentlichen pantomimischen Tänzen befindlich ist.

Die

Die poetische Ausführung ist von der Αλκησις des Euripides gänzlich unterschieden, und nur das vornehmste der Geschichte beybehalten worden. Doch hat der Dichter auch in dieser, seinen Absichten gemäß, und, wie wir glauben, sehr mit Recht, einige merkliche Aenderungen gemacht. Die vornehmste davon ist, daß er nicht allein den Pheres, Vater des Admet, sondern auch gar den Herkules, ganz weggelassen, und anstatt des letztern durch den Apoll die Alceste dem Admet wiedergeben läßt. Alles dieses ist freylich unserer heutigen Opern-Bühne angemessener. Ueberdies sind in Ansehung der agirenden Personen und ihrer Handlungen, noch verschiedene andere sehr beträchtliche Abänderungen gemacht worden, so daß man das Ganze mit Recht für ein ganz neues Werk halten kann. In dieser poetischen Ausführung des Herrn Calsabigi nun, finden sich nicht nur viele sehr rührende, sondern auch manche der Musik sehr bequeme Stellen, und eine sehr geschmeidige Versification. Ob aber die allzulange Ausdehnung des Abschieds der Alceste, welcher beym Euripides, schon in der Hälfte der zweyten Handlung vorbey ist, hier aber bis an den dritten Auftritt der letzten Handlung reicht, und folglich den größten Theil der Oper ausmacht, nicht etwas zu langweilig werden möchte; das lassen wir andere entscheiden.

Dreyzehn Chöre, von sehr mannichfaltiger und meistens für die Musik sehr bequemer Einrichtung und Abtheilung, befinden sich in dieser Oper. Es ist nicht zu läugnen, daß die Oper hierdurch viel Pracht erhält. Wir halten dies für das würdigste, was in italiänischen Opern von der französischen Singbühne nachzuahmen seyn möchte.

Auch die Veränderungen der Scenen geben dem Theatermaler gute Gelegenheit, etwas besonders in seiner Kunst zu zeigen: und die in Opern noch nicht so sehr gewöhnlichen pantomimischen Ballete, sowohl als die gewöhn-

wöhnlichen, welche aber alle sehr wohl angebracht und mit der Handlung selbst verbunden sind, machen nicht weniger eine wesentliche Zierde dieses Singspiels aus.

Die musikalische Einrichtung ist von der, die bisher bey andern nach italiänischer Art schreibenden Componisten gewöhnlich gewesen ist, gar sehr verschieden. Hievon giebt der Componist, der Herr Ritter Gluck, in der Zueignungsschrift an des Grosherzogs K. H. Rechenschaft. Diese Zueignungsschrift ist gut geschrieben. (*) Ob sie aber auch überall gut gedacht seyn möchte, daran haben wir die gröste Ursache zu zweifeln. Hierüber wollen wir uns jetzo näher erklären.

Herr Ritter Gluck sagt in der Zueignungsschrift mit einem in der That sehr hoch gestimmten Tone: „Daß „er der Musik der Oper Alceste alle die Misbräuche wie„der abnehmen wolle, welche bisher entweder durch die „übel verstandene Eitelkeit der Singenden, oder durch die „allzu nachgebende Höflichkeit der Componisten eingeführt „worden wären, und seit so langer Zer die italiänische „Oper verunstalteten, und aus dem prächtigsten und schön„sten aller Schauspiele, das lächerlichste und langweiligste „der Schauspiele machten.„

Den letzten Gedanken hat man schon oft gehöret. Wer wider die Oper zu deklamiren Lust hat, läßt diesen Gedanken schwerlich vorbey. Er ist aber noch nie hinlänglich bewiesen worden. Die Impertinenz mancher Sänger,

(*) Daß der Verfasser derselben aber, in der Partitur selbst, so grobe Fehler wider die Grammatik begangen, und die Posaunen bald Tromboni bald Posaun bald Bosaun hat nennen und schreiben können, das macht einen seltsamen Contrast mit jener Zueignungsschrift. So findet man auch S. 89. und 91. chalamaux, und chalamaus gedruckt, was chalumeaux heissen sollte. Ingleichen Violonzelli anstatt Violoncelli.

ger, und das, (aber doch auch leider oft durch andere Umstände abgenöthigte) unbillige Nachgeben mancher Componisten, sind zwar zuweilen wahr: aber will man denn Unschuldige mit den Schuldigen zugleich anklagen? Und von Componisten? — Hat denn Herr Ritter Gluck seinen Geschmack schon so völlig gerechtfertigt, daß er sichs für erlaubt hält, mit einem so entscheidenden Tone, die Componisten ohne Unterschied, der Einführung der Misbräuche und des Lächerlichen in die Oper zu beschuldigen? Wie, wenn man nun einmal eine ernsthafte Probe seines eigenen Geschmacks mit ihm anstellte?

Er sagt weiter:

„Er wolle die Musik zu ihrer wahren und eigentlichen Pflicht zurück bringen, und in dieselbe einschränken, welche Pflicht darinn bestehe, daß die Musik der Poesie zum Ausdrucke, und zu den Situationen der Fabel (das letztere ist uns etwas undeutlich) diene, ohne daß sie die Aktion mit unnützen überflüßigen Zierrathen unterbreche, oder erkälte.„

Die Poesie ist elend, welche ohne Musik keine gute Wirkung thut. Die Musik aber hat ihre eigene Art, ihrem Wesen gemäß, die Sachen, welche ihr vernünftiger Weise möglich sind, auszudrücken. Weil sie aber, an sich selbst, keine Worte hat, und folglich ihre Ausdrücke dunkel bleiben, so hat sie freylich der Poesie nöthig, welche ihre Ausdrücke klar machen muß. Vereinigt thun also beyde, Poesie und Musik desto empfindlichere Wirkung. Und in diesem Verstande ist es zwar wahr, daß der Ausdruck der Poesie, in Stellen die dessen fähig sind, von der Musik noch mehr Nachdruck erhält. Aber es folgt doch daraus noch gar nicht, daß die Musik sich, der Poesie zu gefallen, der Hälfte ihrer Reize berauben, und nur als Magd erscheinen müsse: da sie vielmehr in ei-

nem eigentlichen Singspiele, die Herrschaft hat, und sich nur der Hülfe der Poesie, um das, was sie ausdrücken soll, desto deutlicher und klärer zu machen, bedienet. Wir wissen es wohl, dies, was Herr Gluck sagt, ist seit langer Zeit die Sprache derer gewesen, die die Musik nicht lieben und nicht verstehen, folglich keinen Geschmack daran, und keine Empfindung davon haben; auch wohl die Sprache derer Instrumentisten, welche nichts als ihr Instrument, und was dem anhängig ist, (das möchte wohl etwan bey Concerten das Accompagnement seyn,) gehöret und bewundert wissen wollen; auch wohl die Sprache mancher Operndichter, denen an nichts weiter gelegen ist, als daran, daß ihre Poesie allein die Aufmerksamkeit und das Wohlgefallen der Zuhörer an sich ziehe. Diesen Herren, die so denken, insgesammt, rathen wir nichts als dies an, niemals sich in die Oper zu bemühen. Diese ist nicht für sie gemacht. Sie können ihre Zeit nirgends übler zubringen, als eben da. Aber würde es nicht unbillig seyn, wenn sie, wie Herr Gluck hier thut, ihre Gesinnung für die Stimme des guten Geschmacks und der gesunden Vernunft ausgeben, und die wirklichen Liebhaber der Musik, ihres Vergnügens berauben wollten? Denn gewiß, viele der wahren Musikliebhaber werden, anstatt einer so verschnittenen und gleichsam nur halben Musik, lieber eine blos gut deklamirte Tragödie anhören.

Doch, eine solche Gesinnung ist unter billigen Männern noch nie allgemein gewesen. Es sind schon einmal, im 1. Stück des 2. Bandes dieser Bibliothek S. 245. die Worte, nicht etwa eines Tonsetzers, oder eines übertriebenen Musikliebhabers, sondern eines Kunstrichters in den schönen Wissenschaften, und vornemlich in der Poesie, eines Batteux, aus dem 1 Bande der Rammlerischen Uebersetzung 1 Auflage, S. 233. angeführet worden. Wir halten es für nöthig, sie hier noch einmal zu wiederholen:

„Trift

„Tritt die Musik auf: so hat sie das Recht, alle ihre Reizungen schimmern zu lassen. Das Theater gehört ihr zu. Die Poesie hat nur den zweyten, und die Tonkunst den dritten Rang. — Die Verse sollen dem Gesange folgen, und ihm nicht vorgehen. Die Worte, ob sie gleich vor der Musik verfertiget wurden, sind in diesem Falle nichts als eine Verstärkung, die man dem musikalischen Ausdruck giebt, um den Sinn desselben deutlicher und verständlicher zu machen. — Nicht die schönsten Verse, sondern die rührendsten nehmen die Musik am besten an.„ Wir rathen auch noch überdies unsern Lesern, denen an dieser Materie etwas gelegen ist, den Essai sur l'union de la poesie & de la musique nachzulesen. Im 7. und 8. Bande der Unterhaltungen findet man ihn in einer guten deutschen Uebersetzung.

Niemand wird uns mit Recht beschuldigen können, als schienen wir hier der Poesie bey einer Oper etwas von dem was ihr gebührt, zu entziehen. Das ist unsere Absicht im geringsten nicht. Wir wissen sehr wohl, wie viel eine gute und den Absichten eines Singspiels gemäße Poesie, außer dem, was, wie vorher gesagt worden, eigentlich, und nur von ihr allein erwartet wird, auch noch vermag, nicht nur die Zuhörer und Leser des Singspiels, zu rühren und zu ergötzen, sondern auch einen Componisten, wenn er anders Einsicht und Empfindung hat, ins neuer zu setzen und zu begeistern; und zu wie viel neuen Gedanken, Ausdrücken und Einrichtungen sie ihm Gelegenheit giebt, und also wirklich eine bessere Musik hervorbringt, als ohne sie geschehen seyn würde: da hingegen eine schlechte Poesie den Tondichter kalt und unempfindlich läßt. Aber, was ists denn nun, worinn die Poesie sich, wie man klagt, so viel Zwang anthun, und doch dabey in Gefahr stehen muß, von der Musik, um ihre Reize gebracht, und unverständlich gemacht zu werden?

In dem ganzen Recitativ hat ja der Dichter seine voll
kommenste Freyheit. Nur in den Arien und Chören
kommt der angezeigte Zwang, und die gemeldete Besorg
niß vor. Laßt uns für eine Oper achtzehn Arien un
sechs Chöre rechnen. Laßt uns, eins ins andere ge
rechnet, jedem Stücke zwölf Verszeilen geben. Abe
lange nicht alle haben so viel. Das sind zusammen 28
kurze Verse. Der Recitativverse sind in der vorhaben
den Oper Alceste, (und die ist in diesem Punct eine de
kürzesten,) weit über 600: und also mehr als noch ei
mal so viel.

Die Musik muß sich mit Ausdrückung alles desse
was sie ausdrücken kann, so beschäfftigen, als wenn sie alle
dem Zuhörer einen deutlichen Begriff von dem, was
zu fühlen hat, geben, und diese Empfindungen in ih
zu erregen hätte. Die Poesie macht nur, im vorhabend
Falle die Ausdrücke jener deutlicher, verständlicher und b
stimmter. Hr. Ritter Gluck vergleicht die Poesie der Zei
nung, und die Musik dem Colorit in der Malerey. Gut.
Aber auf die Art muß man auch das Colorit in der Ma
rey so viel als möglich ist, einschränken, die Farben etwa
auf drey oder vier vermindern, u. s. w. Was würd
Titian, was Rubens, was Correggio hierzu sage
So mislich es ist, gewisse Grundsätze aus einer schö
Kunst in die andere überzutragen: weil sehr viel Beh
samkeit dazu gehöret, das tertium comparationis recht
treffen: um so vielmehr mislich ist es, zwo schöne Kün
zusammen schmelzen zu wollen, um daraus Folgen z
Nachtheil der dritten zu ziehen. Aber wie, we
wir nun sagten, solche Arien, wie Herr Ritter Glu
hier gesetzt hat, wären nur musikalische Entwürfe u
Skizzen, anstatt ausgeführter musikalischer Gemäl
würde wohl da so gar viel dawider einzuwenden seyn?

Der Verfasser will nicht, den Sänger in der größten Hitze der Unterredung aufhalten, um erst das Ende eines langweiligen Ritornells abzuwarten. Das Ritornell muß eben die Hitze in den Tönen zeigen, welche im Gespräche liegt, es muß sie fortsetzen, ja gar, wo möglich, noch verstärken. Ist das Ritornell in den Tönen wirklich langweilig; so ist es ein Fehler des von Einsicht in den wahren Ausdruck entblößten Componisten: und deren giebt es leider; das ist mehr als zu wahr. Wer hat aber auch dem Componisten jemals die Freyheit benommen, da, wo sich kein Ritornell hinschickt, auch keines hinzusetzen? Der Verfasser will weiter nicht, den Sänger mitten im Worte auf einem günstigen Selbstlaute aufhalten, er will ihn nicht mit der Leichtigkeit und Biegsamkeit seiner schönen Stimme pralen lassen. Ist die menschliche Stimme dazu eingerichtet, daß sie viele geschwinde Töne nach einander gut vorbringen kann, wenn anders der Sänger Kräfte und Uebung dazu hat; und ist das menschliche Ohr so gebauet, daß es diese geschwinden Töne genau und gut hören kann: so widerspricht die Natur selbst dem Grundsatze des Verfassers. In einem Schauspiele, wo die erste Absicht ist, singen zu hören, und ein solches ist die Oper, (denn widrigenfalls würde man lieber die Tragödie besuchen,) muß man alles hören, was die menschliche Stimme, nach Anleitung der vorzustellenden Materie singend hören zu lassen, fähig ist. Sonst hörete man ja nur ein halbes Singen. Anders aber, als auf einem aufgehaltenen Vokal, ist es nicht möglich, viele geschwinde Töne nach einander anzubringen. Folglich muß freylich einer, so nur die Worte betrachtet, sich dabey mit ein wenig Geduld waffnen. Ueberdieses sind auch die Passagien das beste Mittel, einer Arie die gehörige Ausführlichkeit und den gehörigen Umfang in der Modulation und Tonführung des Componisten zu geben, den ein ausgeführtes Stück haben muß. Widrigenfalls würden die

Arien so klein wie Oden, oder mit unausstehlich vielen Wiederholungen der Worte überladen werden. Wollte man den Text einer Arie desto länger machen, wie in der vorhabenden Oper oft geschehen ist: so würde ein musikalischer Ausdruck den andern jagen, und keiner seine rechtmäßige Ausführlichkeit erhalten; und man würde am Ende einer solchen Arie, aus der Verwirrung so verschiedener Gedanken nichts behalten haben, und nicht wissen, was man gehört hätte. Es würde eben das seyn, als wenn man durch die schönste Bildergallerie mit trabenden Füßen durchgelaufen wäre.

Es kömmt freylich bey dem Gebrauche der Passagien hauptsächlich darauf an, daß der Componist die Passagien dem Vorwurfe gemäß eingerichtet, und sie nicht in gar zu großem Ueberfluße anbringt, widrigenfalls hat er nicht ausgedrückt, was er ausdrücken sollte; und der Fehler liegt an ihm, nicht an den Passagien. Freylich läugnen wir nicht, daß in diesem Puncte viele Misbräuche vorgehen. Wie viel Arien haben wir nicht, zumal von manchen der itzigen italiänischen Nationalcomponisten, gehört und gesehen, wo bey dem stolzesten und feurigsten Innhalte der Arie, eine so große Menge der lahmesten und leyerhaftesten Passagien hingeworfen sind, daß alles Feuer des Ausdrucks darüber verlischt. Und wenn sie vollends so schief und lahm modulirt, und so höckericht rhythmysirt sind. — Ach, freylich, alsdenn ist viel dawider zu sagen: so wie auch dawider, wenn sie aus der Eigenschaft der menschlichen Stimme ausgehen, und sich in eine Nachahmung des Hünergeschreyes verwandeln, wie die jetzt in Welschland so beliebten Cornette thun. Nun dergleichen, von der letztern Art, findet man doch in der Oper unsers musikalischen Verfassers nicht. Das sey ihm zum Ruhme gesagt.

Von

Von den „Cadenzen, und von der langen Zeit die besonders, nach der jetzigen Mode, dem Sänger meistentheils gegeben wird, seinen Athem wieder zusammen zu suchen, sagt der Verfasser nichts unbilliges.

„Ueber den zweyten Theil einer Arie und wenn er auch das affectvollste und wichtigste Stück derselben wäre, ist er, wie er sagt, in dieser Oper, nicht in möglichster Geschwindigkeit weggestolpert, um die Worte des ersten Theils wieder, wie gewöhnlich, richtig viermal zu wiederholen, und die Arie da zu endigen, wo ihr Sinn nicht aus ist; nur um den Sänger Gelegenheit zu lassen, seine Grillen in mannichfaltiger Veränderung eines und des andern Satzes auszukramen.„

Wo ist denn das Gesetz, daß alle Arien, wenn es der Innhalt nicht verstattet, da Capo müssen wiederholt werden? Aber ist nicht auch der Dichter verbunden, wenigstens die zum Singen vortheilhaftesten Arien, so einzurichten, daß ihr erster Theil wiederholt werden kann? Geschickte Veränderungen gehören auch zur Stärke des Singens. Das Vergnügen über die Erfindungskraft eines geschickten Sängers, ist auch ein Vergnügen. Wieder Formen der Arien, die von den gewöhnlichen abgehen, dergleichen der Dichter dieser Oper auch einige, und zwar recht sehr gut angebracht hat, haben wir, wenn sie nur nicht zu oft vorkommen, nichts einzuwenden. Sie können auch dem Componisten Gelegenheit zu neuen Einrichtungen geben, ohne daß er dabey der Musik die Flügel beschneidet. Aus Hassens Piramo und Tisbe, kann man sehen, wie es Herr Gluck hätte machen sollen, wenn er der Poesie hätte genug thun und auch der Musik ihre Rechte hätte lassen wollen.

Wir wollen zum Beschluß dieser Anmerkung noch die Worte des J. J. Rousseau, der schwerlich irgend einer musikalischen wahren Ausschweifung das Wort geredet

redet hat, herseßen. Sie stehen in seinem Dictionnaire de Musique, unter dem Titel air:

„Die Worte der Arien unserer Opern sind gleichsam die Leinwand oder der Grund, worauf die Gemälde der nachahmenden Musik gebracht werden. Die Melodie ist die Zeichnung, die Harmonie das Colorit.„

Rousseau hält also schon die Poesie nicht für die Zeichnung.

„Alle malerische Gegenstände der schönen Natur, alle rührenden Empfindungen des menschlichen Herzens sind die Muster, welche der Künstler nachahmt. Die Aufmerksamkeit, das Interesse, die Belustigung der Ohren und die Bewegung des Herzens, sind der Zweck dieser Nachahmungen. Eine klüglich und angenehm geseßte Arie, eine vom Genie erfundene, und vom Geschmack ausgearbeitete Arie, ist das Meisterstück der Musik. Hier entwickelt sich eine schöne Stimme, hier glänzt eine schöne begleitende Instrumentalmusik, hier kömmt der Affect, durch die Sinnen unvermerkt zum Herzen und rührt es. — „

Die Worte der Arien werden nicht immer, wie das Recitativ, gerade nach einander fortgesungen; ob sie schon ordentlicher Weise, nur sehr kurz sind. Sie werden nach Gutbefinden des Componisten, zertheilt, wiederholt, verseßt. Sie machen nicht eine vorübergehende Erzehlung aus: sie malen entweder ein Bild, welches man aus verschiedenen Augenpuncten betrachten muß; oder ein Empfindung, die dem Herzen gefällt, und von welchem dieses sich, so zu reden, nicht gleich losreißen kann. Die verschiedenen musikalischen Wendungen (phrases) der Arie sind weiter nichts, als so viele Standorte, aus welchen man ein und eben dasselbe Bild betrachtet. Deswegen muß das Subject desselben eins seyn. Durch diese, von richtiger Einsicht geleiteten Wiederholungen, durch diese

wiederholten Schläge, erschüttert uns endlich ein Ausdruck, welcher uns sogleich das erstemal nicht bewegen konnte; er bringt uns in Unruhe, er setzt uns außer uns. Aus eben diesem Grunde fließet, daß die Passagien, welche sonst in den pathetischen Arien so unrecht angebracht scheinen, es doch nicht immer sind. Das von einer sehr lebhaften Empfindung gepreßte Herz, drückt diese Empfindung oft lebhafter durch unarticulirte Töne als durch Worte aus.„

Unter dem Artikel Roulade, welches Wort, durch eine Folge vieler Noten im Gesange, über einer und eben derselben Sylbe, „ erklärt wird, sagt Rousseau:

„Die Roulade, „ (oder, wie wir sagen, die Passagie,) „ ist weiter nichts, als eine Nachahmung der Instrumentalmelodie, bey denen Gelegenheiten, wo, entweder um dem Gesange mehr Anmuth, oder dem Bilde mehr Wahrheit, oder dem Ausdruck mehr Stärke zu geben, es schicklich ist, die Rede aufzuhalten, und die Melodie zu verlängern. — Wenn das Herz am lebhaftesten bewegt ist, so findet die Stimme viel leichter Accente, als der Verstand Worte finden kann. Eben daher kömmt der Gebrauch der Interjektionen in allen Sprachen.„

So weit Rousseau. Man verzeihe uns die kleine Ausschweifung, daß wir mit den Worten eines scharfsinnigen Mannes, unsere eigenen Gründe und die Gesetze, nach welchen wir alle Singmusiken beurtheilen, vorgetragen haben. Wir wünschen, daß die Leser, denen daran gelegen ist, diese Artikel im Rousseau, welche wir hier unmöglich ganz haben abschreiben können, und noch mehrere dazu, selbst nachlesen möchten.

Der Herr Ritter Gluck sagt nun weiter:

„Ich habe den Einfall gehabt, daß die Sinfonie den Zuschauern im voraus einen Begriff von dem was vorgestellt werden soll, geben müsse.„

Der Einfall ist gut. Nur glaube man nicht, daß ihn der Verfasser etwan zuerst gehabt habe. Scheibe im kritischen Musikus (S. 604. u. f. der neuern Ausgabe,) und Quanz im Versuche einer Anweisung die Fl. Tr. zu spielen, (S. 290 und 301.) haben eben diesen Einfall schon lange gehabt. Hat Herr Gluck aber, wie wohl möglich ist, diese beyden Bücher nicht gelesen: so wird dadurch die Wahrheit dieses Satzes um destomehr bestärkt.

Wir übergehen einiges in der Zueignungsschrift, dawider wir nichts einzuwenden haben; und führen nur folgendes an:

„Die Instrumentalmusik sollte, nach meinem Begriffe, nicht den schneidend empfindlichen Abstand in der Unterredung zwischen Arie und Recitativ lassen.„

So haben die Franzosen zu allen Zeiten gesprochen: hierüber ist ihnen von andern Völkern, zu allen Zeiten widersprochen worden. Jetzo fällt man in Frankreich, wenigstens in den comischen Operetten, auf das andere äußerste Ende; und singt die Recitative gar nicht, sondern redet sie nur. Der musikalische Verfasser der vorhabenden Oper, hat den größten Theil seiner Recitative mit Instrumentalbegleitung versehen. Er hat zwar darinn an vielen Orten Abwechselung genug anzubringen gesucht, worinn es ihm auch oft, nach unserer Empfindung sehr geglückt ist. Aber das öftere Aushalten langer Töne mit der Hoboe, und das gar zu oft sich meldende bloße Aushalten der Bogeninstrumente, welches dem Zuhörer, der unmöglich die Veränderungen der Modulation im Gedächtnisse behalten kann, sehr oft als immer einerley vorkommen wird, muß nothwendig lange Weile verursachen. Manche Stellen dieser Recitative sind ohnedem so beschaffen, daß sie fast nicht anders als streng nach dem Takte ausgeführt werden können. Wider dergleichen Art das Recitativ

tativ zu behandeln, haben wir nun zwar eigentlich nichts einzuwenden: wir wissen aber, daß von Seiten des Componisten große Fürsichtigkeit dazu gehört, wenn sie dem Sänger, der auswendig singt, nicht viel Mühe machen, und ihn gar manchmal am Feuer der Aktion hindern soll. Hasse hat dergleichen Fürsichtigkeit in seinem Piramus und Tisbe schön bewiesen. Ueberhaupt aber wird, bey allzuvielem durch Instrumente accompagnirten Recitativ, der Zuhörer, anstatt des jählings schneidenden Abstands, oft eine zum Gähnen zwingende Langeweile zwischen Arie und Recitativ fühlen. Was bey einem kurzen Stücke angenehm bleibt, das kann dagegen bey einem langen Stücke sehr zum Eckel werden.

Herr Ritter Gluck hat, wie er weiter sagt, „für seine Pflicht erachtet, überall eine schöne Einfalt, (bella semplicità) zu erhalten zu suchen.„

Die schöne Einfalt ist so suchenswürdig, als unnöthige Schwierigkeiten der Verachtung werth sind. Aber wir müssen erst darüber einig werden, was schöne Einfalt ist. Ist das auch eine solche, wenn man einer schönen Kunst die Hälfte ihrer wesentlichen Zierden abreißen will? Würde das auch wohl eine schöne Einfalt seyn, wenn man das befreyte Jerusalem eines Tasso, oder das verlohrne Paradies eines Milton, oder den Messias eines Klopstocks, in eine Erzehlung im Zeitungsstyl übersetzen, und folglich das poetische daraus weglassen wollte?

„Es ist kein Gesetz der Ordnung,„ sagt der musikalische Verfasser weiter, „welches ich nicht mich schuldig erachtet hätte, gern und freywillig der guten Wirkung aufzuopfern.

Die Gesetze der wahren guten Ordnung, sind, deucht uns, eben der guten Wirkung wegen gemacht. Und Hr.

Gluck

Glück will jene dieser aufopfern? Vielleicht will er hiermit sehr großmüthig verbitten, daß man in seiner Composition nicht etwan verbotene Octaven und Quinten, und holperiche Rhythmen aufsuchen solle? — Nun hierinn soll ihm von uns gewillfahrt werden. Sonst möchten wir absonderlich in Ansehung der Rhythmen manches finden, wo die gute Ordnung gar sehr beleidigt, und keine gute Wirkung zu fühlen.

Nun wird in der vom musikalischen Verfasser unterschriebenen Zueignungsschrift an dem poetischen Verfasser gelobt, daß er, „anstatt blühender Beschreibungen, überflüßiger Vergleichungen, und sentenzenmäßiger Sittenlehren, die Sprache des Herzens, starke Leidenschaften, interessante Situationen, und ein sehr mannichfaltiges Schauspiel in seiner Oper habe herrschen lassen.„

An sehr vielen Stellen ist dies war. Aber machen denn just alle Beschreibungen, Vergleichungen und Sentenzen lange Weile? Gehört denn in dieser Oper das ewige Ausfragen und Zurückhalten in der Antwort, das ewige Klagen, und Leyern, und Seufzen, und Abschiednehmen zwischen Mann und Frau, auch immer unter die interessanten Situationen und zu dem Mannichfaltigen des Schauspiels? Bald möchten wir die zuweilen bis zum Ueberfluß getriebenen Episoden in den, nicht nach französischem Schnitte eingerichteten italiänischen Opern nach voriger Art, der Musik für viel vortheilhafter erklären, als die von manchem, musikalischer Empfindung gar nicht fähigen Kunstrichter gesuchte Simplicität der Handlung. Denn die Episoden machen eben die Gelegenheit, mehrern Sängern und in verschiedener Art, zu singen zu geben, folglich die Musik sehr mannichfaltig zu machen, anstatt, daß hier Alceste und Admet fast alles, und alle andere Personen nichts beträchtliches zu singen haben. Euripides, ob er gleich ein Grieche war, ist in seinem

Trauer-

Trauerspiele dieses Namens, lange nicht so simpel, aber gewiß auch nicht so langweilig, als der poetische Verfasser dieser Alceste.

„Der Erfolg, und der allgemeine Beyfall in einer so erleuchteten Stadt, (er redet von Wien) hat die Grundsätze des Herrn Ritter Gluck gerechtfertigt.„

Der Beyfall einer großen Stadt ist allerdings Betrachtungs- und Ehrenwerth. Aber, die Neuigkeit, die Freundschaft, das Anpreisen getreuer Anhänger, der Eigensinn u. s. f. sind die wohl von einem solchen Beyfalle so entfernt, daß man ihn mit Recht für ein entscheidendes Urtheil in Sachen des guten Geschmacks gelten zu lassen, sich gezwungen sähe?

Nun genug von dem Innhalte der Zueignungsschrift. Itzo wollen wir anzeigen, was uns in der Composition selbst auf ein oder die andere Art bemerkenswürdig scheint. Wir wollen dabey die eignen Grundsätze des Verfassers vor Augen haben. Die Sinfonie ist dem Einfalle des Verfassers einigermaßen gemäß, aber, wie uns deucht, doch an manchen Orten zu bizare und zu wild. Der erste Haupteinschnitt, ist zu lange aufgeschoben. Es währet 61 Takte, ehe die erste Hauptcadenz in die Quinte kömmt. Daß übrigens diese Sinfonie nur aus einem einzigen Satze besteht, halten wir für gar keinen Fehler.

Einige Arien sind, zumal nach den vom musikalischen Verfasser einmal angenommenen Grundsätzen, von natürlichen und guten Ausdruck, z. E. die S. 26. So non chiedo &c. Auch ihre Begleitung ist wohl ausgesonnen, zumal im Anfange. Die Hoboe führt die Hauptmelodie; die Violinen spielen pizzicato dagegen, die zwo besondern Bratschen haben geschleifte Noten in Achteln; der Fagott und die Waldhörner halten lange Noten aus, welches die Hoboe nach eingetretener Singstimme auch thut. Hernach

nach ändert sich, Takt, Bewegung und Begleitung meh
als einmal, nach Anleitung der immer ohne Wiederho
lung gerade fortgehenden Worte. Aber kaum fängt ma
einen Satz recht zu genießen an, so wird er schon durc
einen andern abgelöst: so daß am Ende wenig oder kei
Eindruck übrig bleibt. Dies letztere ist bey vielen folgend
Arien dieser Oper auch zu befürchten. Daß beym An
fange dieser Arie dreymal nach einander in die Quinte un
gar nicht in den Hauptton cadenzirt wird, ist anstößig.

Die Arie: Parto, ma senti &c. S. 83. ist auc
von gutem Ausdrucke. Die geschwinde Bewegung de
zweyten Violine, die in der letztern Hälfte vorkömmt, thu
gute Wirkung. Die Arie: Non vi turbate, nò, S. 194
u. f. f. ist nicht weniger ihrem Affekt gemäß.

Für eine der vorzüglichsten Arien der ganzen Oper
halten wir die S. 171. u. f. Ah per questo già stanco mi
core &c. Alceste nimmt darinn von ihren Kindern Ab
schied. Es sind wieder aushaltende Hoboen und Schali
moen dabey. In der zweyten Hälfte verändert sich Tak
und Bewegung, wie billig, ins lebhaftere. Dies ist unte
andern eine von den Arien, in welchen Singpassagien an
zubringen, sehr ungereimt gewesen seyn würde. Wir lese
mit Vergnügen in den Briefen über die Wiener Schau
bühne, daß Madame Bernasconi, welche die Alceste vor
stellte, durch ihre Aktion und ganze Vorstellung die wahre
Absicht des Verfassers so wie an vielen, also auch beson
ders an dieser Stelle, glücklich erreicht hat.

Unterschiedene Chöre sind auch von guter Erfindung
Ausdruck und Wirkung. Z. E. das S. 13. Ah di que
sto; das S. 22. misero Admeto. Dies theilt sich i
zween gegeneinander überstehende Partheyen. Noch be
ser gefällt uns das S. 39. u. f. Dilegua il nero turbin
Auch rechnen wir hierher das Chor: Oh come rapida &

S. 15

S. 151. Nicht weniger das S. 216. Piangi &c. Dies ist von besonders glücklicher Simplicität. Hierher rechnen wir auch die ganz kurze Trauersinfonie von 16 Tacten, bey welcher nichts als Blasinstrumente sind. Die meisten Chöre, werden verschiedentlich und glücklich, durch Recitative, oder ariose kleine Sätze, oder Arien u. s. f. unterbrochen. Dieses alles verdient Beyfall für den Dichter und den Tonsetzer.

Wir loben am Herrn Ritter Gluck die Einführung, und den oft sehr glücklichen Gebrauch verschiedener Blasinstrumente; deren einige, zumal in Opern bisher nicht üblich gewesen sind. So findet man z. E. schon in der Sinfonie, bey den meisten Chören, in vielen Arien, 3 Posaunen, (nemlich die Alt- Tenor- und Baßposaune) welche auf verschiedene Art glücklich angebracht, auch manchmal mit andern Blasinstrumenten gut verbunden sind. So muß z. E. in der Arie des unterirrdischen Geistes S. 100. Dunque vieni &c. die mit den Waldhörnern im Einklange, zu verschiedenen malen 3 Tacte lang ganz allein anschlagende Baßposaune ganz gewiß zur Fürchterlichkeit viel beytragen. Auch zu manchen accompagnirten Recitativen z. E. S. 57. gesellen sich diese Posaunen glücklich, und treten an einer sehr gelegenen Stelle ein. Die Hoboen gehen hier mit den Posaunen in der Octave, die Flöten halten lange Noten aus, die Violinen und Bratschen haben eine rauschende Bewegung. Endlich kommen in diesem Recitativ noch zwey aushaltende G. Waldhörner dazu. Der Waldhörner weiß sich der Verfasser auch sehr vortheilhaft, manchmal besonders, zu bedienen. Z. E. im Chore: dal lieto soggiorno &c. S. 99. wo F- und (vermuthlich tiefe) B-Waldhörner zugleich vorkommen.

Man findet ferner in dieser Oper außer den Flöten, Hoboen und Fagotten noch englische Hörner, z. E.

S. 15. und anderwärts, und Schalümoen, z. E. S. 89. und sonst. Einen sehr glücklichen Gebrauch von Fagotten, Waldhörnern und Posaunen, welche ohne irgend ein ander Instrument nur schwellend lange Noten haben, zwischen welchen der Priester des Apoll den Anfang des gleich darauf folgenden Chores vorhersingt, bemerken wir, unter andern S. 38. in einer einzigen Zeile. Einen andern dergleichen finden wir S. 61. in einem zwischen das Chor eingeschalteten Solosatze. Hier sind 2 Schalümoen, 2 englische Hörner und 2 Baßposaunen, deren eine ihre obligate Stimme hat, die andere aber mit der bloßen Violoncell überein, den Grundbaß macht. Vio. und Br. sind nicht dabey. Uebrigens beklagen wir daß besonders diese Blasinstrumente an manchen Orten der Partitur dieser Oper, vermuthlich um den Raum zu ersparen, so sehr in den Notenplanen hin und her zerstreut sind, daß man oft Mühe hat, sie heraus zu finden, bisweilen sie vielleicht gar nicht finden kann.

In den accompagnirten Recitativen endlich, finden wir manche glücklich ausgedrückte Stellen. Dergleichen ist z. E. das Accompagnement des Priesters des Apoll S. 55. das Accompagnement der Alceste S. 86. und vielleicht noch hie und da manche einzelne Stelle.

Wir finden aber auch, an der andern Seite, daß der Verfasser an sehr vielen Stellen, anstatt des wahren Ausdrucks, in das niedrige und kindische gefallen ist.

Magna modis tenuavit parvis.

Z. E. S. 59. in dem Chore: Che annunzio funesto &c. wo das Volk, welches durch das eben angehörte und in der Musik recht gut ausgedrückte Orakel erschreckt worden ist, und vom Fliehen zu sprechen anfängt, ist ein besonder Chor von lauter Bässen, hinter der Scene, eingeführt, welches erst 5, darnach 2 Dreyzweytheiltacte in

me

ner Fuggiamo auf einem Tone, in geschwinden Noten nach einander fortmurmelt. Wir begreifen wohl, daß der Verfasser hiemit ein dunkles Murren des Volks hat ausdrücken wollen. Aber dieser Ausdruck, auf diese Art, ist unter der Würde der Musik. Er ist eben so niedrig, als eigentlich auch unnatürlich. Wer im Ernste davon laufen will, der wird nimmermehr seinen Entschluß, oder auch nur den Anschlag dazu, eilfmal nacheinander auf einem Tone herbrummen. Hier ist Einbildungskraft ohne Beurtheilung. Das ist freylich oft ein ausschweifendes Ding. Bey diesem Chore merken wir noch an, daß der Tact, anstatt $\frac{3}{2}$ in allen Linien mit $\frac{2}{2}$ bezeichnet ist. Das möchte den theoretischen Kunstrichtern eine scharfe Züchtigung verdient haben.

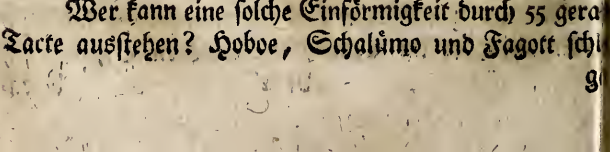
Die Wirkung einer der Zucht der Beurtheilungskraft entlaufenen Imagination, finden wir auch vorzüglich S. 95. und 97. in dem, zum Glück, kurzen Chore der unterirrdischen Geister. Dies sind lauter Bässe, die ihren ganzen Text blos auf dem ungestrichenen d hersingen, welches d die Waldhörner in Octaven auch angeben, und zu welchem die Violinen, mit denen, und dem Basse, die Posaunen überein spielen, eine sehr steife Harmonie dazu machen. Fürchterlich mag dies Ding klingen, das glauben wir. Aber ein Ausdruck auf diese Art, ist unter der Würde der Musik, und kann gar leicht äusserst comisch werden. Der Dichter hätte überhaupt der Musik so was gar nicht zumuthen sollen. Ueber solche, und dergleichen Ausdrücke, haben schon, vom englischen Zuschauer an, so manche scharfsinnige Kunstrichter geklagt. Aber vielleicht hat sie Herr Ritter Gluck nicht gelesen.

Ein eben so unglücklicher Einfall ists, wenn S. 74. und 75. die Diener des Tempels, die Bürger von Phera, Männer und Weiber, in Recitativversen sich nach den Ursachen der im Tempel entstandenen Bestürtzung,

befragen, und dies nach dem Tacte, mit einer Begle
tung von Instrumenten, die genau in dem Zeitmaaß ge
hen muß, und dabey, wie es bey diesen musikalischen Un
ständen nicht anders seyn kann, immer einer dem an
dern ins Wort fällt. Dies ist kindisch; und die M
die der Herr Ritter Gluck sich noch mit Einzwingung de
dabey meistentheils obligaten Hoboe gegeben hat, ist hie
sehr vergeblich. Einen Mann, dessen musikalische Werk
noch solche Auswüchse haben, möchten die größten itz
lebenden Componisten sich schwerlich zum musikalische
Polyklet anweisen lassen.

Wenn Herr Ritter Gluck, einmal einen gute
Einfall gehabt hat, so kann er ihn nicht zu rechter Ze
wieder verlassen. Die Aushaltung der Hoboe, oder e
nes andern Blasinstruments, bey accompagnirten R
citativen, kann an sich selbst keine üble Wirkung thu
Aber so oft angebracht, als es in dieser Oper geschehe
ist, muß sie, zumal bey den vielen Aushaltungen d
Blasinstrumente, die in den Arien vorkommen, not
wendig zum Eckel werden. Auch Einfälle, die an si
selbst schon nicht sonderlich sind, peitscht er manchmal b
zum äußersten Eckel durch. Die Arie der Alceste S
91. Chi mi parla! hat, in der Instrumentalbegleitun
durch und durch, 55 Viervierteiltacte lang, folgen
Figuren:

Andante non molto.

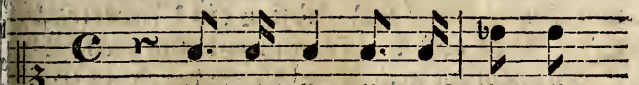


Wer kann eine solche Einförmigkeit durch 55 gera
Tacte ausstehen? Hoboe, Schalümo und Fagott schl
g

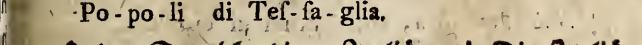
gen zwar in den meisten Tacten einen syncopirten Accord von zwey Vierteln an. Letzteres ist an sich selbst nicht übel. Aber in die Länge wird es auch zum Eckel. Die Sängerin spricht nur abgebrochene Worte. Aber auch dieses wird, wenn es zu lange, und immer unter einerley Begleitung dauert, auch endlich zum größten Ueberdruß und macht noch dazu die dabey nöthige Aktion ungemein steif. Allenfalls könnten Grassanten unter einer solchen Begleitung ein Haus stürmen Man nehme nur, bey letzterer Gelegenheit, die in der Oper hier vorgeschriebenen Sordinen weg: so ist der Ausdruck vollkommen.

Des allzuvielen accompagnirten Recitativs, ist schon oben Erwähnung gethan worden.

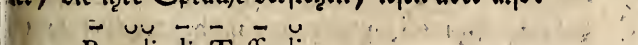
Der Verfasser ist nicht einmal überall in der Scansion der italiänischen Sprache richtig. So schreibt er z. E. im Recitativ S. 25.



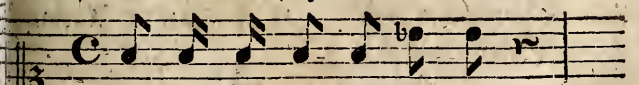
Er scandirt also folgendergestalt:



O des Sprachkundigen Italiäners! Die Italiäner, die ihre Sprache verstehen, lesen aber also:



So sollte es in Noten stehen:



Warum zupfte doch Herr Calsabigi den Herrn Ritter hier nicht beym Ohre?

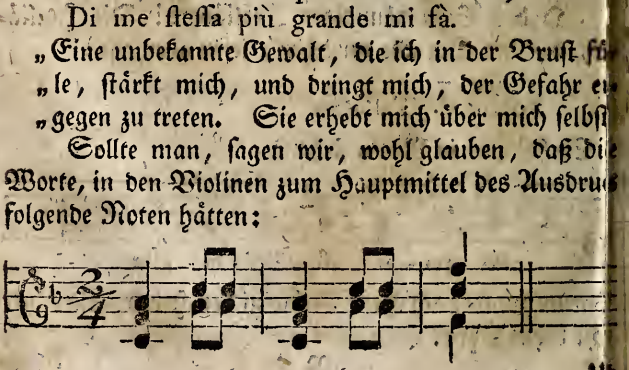
Der Herr Ritter Gluck hat endlich in dieser Oper den Grazien allzuwenig geopfert. Wie viel steife und trockene Melodien wird nicht einer, der mit Hassen, mit Graunen nur einigermaßen bekannt ist, in dieser Oper finden. Wir verlangen gar nicht, daß Herr Gluck über all den süßen Herrn, oder gar den Sybariten hätte vorstellen sollen. Aber an vielen Stellen hätte er, auch in dieser Oper, ohne Schaden des Affects, vielleicht wenn er reifer hätte nachdenken wollen, fließendere und gefälligere Melodien anbringen können. Das Ohr muß auch seine Genugthuung haben: sonst ist ja, wenn von Wirkungen der Musik die Rede ist, kein anderer Weg zum Herzen offen.

Aber noch schlimmer als das Steife und Trockene ist es, wenn ein Componist, der Misbräuche in der Musik aufheben will, und nach dem Ausspruch eines obgleich freylich unmusikalischen Kunstrichters allen Componisten zum Muster dienen soll, selbst in das Niederträchtige der Musik verfällt. Spuren von diesem schönen Charakter finden wir auch in der Alceste des Herrn Gluck. Z. E. sollte man wohl glauben, daß die Worte aus einer Arie, einer Königin:

Forza ignota che in petto mi sento
M' avvalora, mi sprona al cimento,
Di me stessa più grande mi fà.

„Eine unbekannte Gewalt, die ich in der Brust fühle, stärkt mich, und dringt mich, der Gefahr entgegen zu treten. Sie erhebt mich über mich selbst.

Sollte man, sagen wir, wohl glauben, daß die Worte, in den Violinen zum Hauptmittel des Ausdrucks folgende Noten hätten:



Ub

Und gleichwohl findet man sie also S. 70. der vorhabenden Partitur. Sie werden nach Befinden in andere Tonarten übersetzt. Nichts anders kömmt dazu. Das ist es alles. Wenn dies ein würdiger Ausdruck einer solchen Begeisterung einer solchen Königin seyn soll: so möchten wir gern wissen, wie man in einer comischen Oper, die Begeisterung eines betrunckenen Bauers vorstellen sollte.

Die Arie des Evander, eines Hofcavaliers, der sich über die Genesung seines Herrn, des Königs, freuet, hat auch, in der Musik, hie und da, manche so schenkenmäßige Gedanken, daß sie auch durch das hie und da beygefügte Accompagnement von Flöten und Fagotten, unmöglich, bey gesunden Ohren, aus der Niedrigkeit erhoben werden können. S. 118. kann man diese Arie finden.

Das letzte Chor S. 231. in welchem das Volk seine Freude über das wiederhergestellte Wohlseyn seiner Gebieter, in angemessenen poetischen Ausdrücken bezeugt, ist in der Musik wieder so niedrig und so platt gerathen, daß schwerlich jemand niedrigere und plattere Gedanken, zur Freudensbezeugung über die Wiederherstellung des Bernardon, und der andern Possenreisser, (wenn eine solche irgendwo auf einem deutschen Theater dem guten Geschmacke und der gesunden Vernunft zum Trotze, durch unermüdete Bemühungen hätte möglich gemacht werden können,) zu erfinden würde gewesen seyn.

Bm.

— — — — —

III. Beylage, aus der allgemeinen deutschen Bibliothek.
Siehe den Anhang zu dem 13. bis 24. Bande p. 481.

Paride ed Elena, Dramma per Musica &c.

Der Herr Ritter Gluck hat in dieser Oper, seinen vorigen, bey dem Orfeo und besonders der Alceste neu eingeführten Compositionsstyl beybehalten. Ueber denselben hat ein anderer Recensent seine Meynung in der ausführlichen Recension geäußert, welche im 1. Stücke des XIV. Bandes der allgemeinen deutschen Bibliothek S. 3. bis 27. zu lesen ist; welcher der jetzige Recensent in der Hauptsache beytritt.

In der Dedication zu dieser Oper, an den Herzog von Braganza, bey deren Verfertigung aber der Herr Gluck die Einwendungen der allgemeinen deutschen Bibliothek, die er ohnedem nicht angenommen haben würde, noch nicht gelesen zu haben scheint, beklagt er sich, ziemlich bitter und mit herben Ausdrücken über alle die, welche seine vermeynte neue Erfindung in der Alceste nicht so, wie vermuthlich seine Parthey in Wien, als vielleicht das herrlichste, was nur je in der Musik zum Vorschein gekommen, mit dem lautesten Beyfall aufgenommen und gerühmt haben. Sollen denn aber andere Leute nicht auch das Recht haben, schön zu finden, wozu sie Grund zu haben glauben? In einem ziemlich stolzen, und bey Untersuchung wissenschaftlicher Wahrheiten gar nicht anständigen Tone, giebt der Verfasser zu erkennen, daß er seiner Sache ganz gewiß sey, ohne jedoch das geringste auf die wider sein Manifest vor der Alceste insbesondere und öffentlich gemachte Einwendungen ein Wort zu antworten, und jenen Einwendungen Gründe entgegen zu setzen. Er verwirft und schilt lieber geradezu, alle, die anders denken als er und seine Freunde, ohne weitere Umstände. Es ist zwar seine bekannte Genauigkeit in der Anführung sehr zu loben: aber eine andere Frage

ists,

ists, ob nicht vieles von dieser Genauigkeit nur zum Ueberfluß und um eines den Zuhörern vorzumachenden blauen Dunstes willen geäußert wird. Wenn aus des Verfassers Arie aus dem Orfeo Che farò senza Euridice &c. nur durch einige Veränderungen im Ausdruck (mutando solamente qualche cosa nella maniera dell' espressione) sogleich ohne Mühe ein Marionettentanz gemacht werden kann: so muß wirklich schon in der Musik der Arie selbst eine sehr große Anlage zu einem solchen Tanze seyn. Denn gewiß, es würde sehr viel Mühe kosten, eine zärtliche Arie von Hasse oder Graun, wenn man auch wollte, in einen dergleichen Tanz zu verstümpern. Und überhaupt würde so was zu unternehmen doch, an der Arbeit auch eines jeden andern Componisten, eine einfältige That seyn. Eine, sagt der Verfasser ferner, mehr oder weniger ausgehaltene Note, eine im Tacte oder mit der Stimme vernachläßigte Verstärkung, ein nicht am rechten Orte angebrachter Vorschlag, ein Triller, eine Passagie, eine Volate, (oder Lauf mit der Stimme) kann in einer solchen Oper (wie nemlich die nach der neuen Art vom Herrn Gluck sind) eine ganze Scene verderben; und in einer der gewöhnlichen Opern, (vermuthlich die der Hr. R. nicht gesetzt hat) thut ein solches Versehen entweder keinen Schaden, oder es verschönert vielmehr die Oper. Wie gaukelrisch stolz ist nicht der letzte Spott! Fehler der Ausführung sind freylich allemal Fehler, und thun allemal Schaden: aber, daß ein einziger dergleichen eine ganze Scene sollte verderben können, ist in der That zu viel behauptet. Einige sagen, daß der Herr Ritter mündlich gewisse besondere Dinge in der Ausführung den Sängern und Instrumentisten entdecke, und sie genau darauf übe, welche denn noch den Vortrag besonders erhüben. An sich selbst ist, wir sagen es noch einmal, Genauigkeit hier immer löblich. Allein in der Partitur sin-

den wir nicht die geringste Spur von ungewöhnlichen Dingen; und nach den Partituren sind beyde Opern beurtheilt worden. Hiernächst wird man doch einem Musikverständigen wohl zutrauen, daß er einsehen könne, wie weit solcher mündlicher Unterricht im Vortrage bey dem Probiren und Aufführen einer Oper sich erstrecken, und was er ungefähr für Besonderheiten enthalten könne. Sollte nicht dieses Vorgeben wohl gar auch eins von den Mitteln seyn, die man angewendet hat, um den der Musik unkundigen Leuten die Gluckischen neuen Opern als lauter außerordentliche Dinge vorzumalen. Was ja allenfalls nicht geschrieben werden kann, ist ein sehr weniges; und Dinge, die geschrieben werden können, nicht zu schreiben, ist ein großer Fehler des Componisten. Soll die sogenannte neue Art die Musik auszuführen, deren sich Herr Gluck rühmt, auswärtigen Lesern verständlich seyn, so muß er eine neue Notirung dazu erfinden; sonst ist der Abdruck der Partitur unnütz, sonst kann von einem Recensenten immer nur verlangt werden, daß er die Musik, wie sie in der Partitur vor ihm liegt, betrachte, und unpartheyisch, den Werth derselben beurtheile. Die Forderung, daß jeder musikalische Leser eine Partitur des Herrn Gluck, (und zwar auch Leser, die schon sehr viele Partituren gelesen haben, und wissen, welche Wirkung Noten in der Ausführung thun können,) nicht eher davon urtheilen sollen, bis sie nach Wien gereist, und die Musik gehört haben; ist der Forderung des Herrn M gleich, daß diejenigen, welche die Gründe wissen wollen, warum er manche Stellen des A. T. anders übersetzt, nach G kommen sollen, wo er sie in seinen Collegien seinen Zuhörern sage.

Wir wollen nichts mehr von diesen hochgespannten Machtsprüchen anführen. Wir finden aber nicht die geringste Ursache von dem, was schon in der Bibl. übe

die Alceste gesagt worden, bey dieser vor uns habenden Oper Paris und Helena abzugehen. Herr Gluck verspricht auch seinerseits von seinen gegebenen Gesetzen des guten Musikgeschmacks nicht abweichen zu wollen. Da werden wir spät zusammenkommen. Wir schreiben aber auch nicht für ihn.

Wir wollen also nur noch einige Anmerkungen über diese Oper machen: doch dabey den Verfasser nicht anders als nach seinen eigenen Grundsätzen beurtheilen, und was wir etwan schon im Ganzen dawider erinnert haben, voraussetzen.

Die gute Anwendung und den mannichfaltigen glücklichen Gebrauch verschiedener zum Theil auch bisher auf dem Theater nicht so gar üblicher Instrumente, loben wir, so wie er schon in der Alceste gelobt worden, also auch hier. Die Arie: Oh del mio dolce ardor S. 17. ist gut ausgedrückt und begleitet. Hier thut die mehrentheils nur die Pausen der Singstimmen ausfüllende einzige Hoboe, unter den immerfort murmelnden Violinen und Bratsche, gute Wirkung. Die Arie: Dall'aurea sua stella S. 20. hat angenehme Melodie und Begleitung. Der zuweilen mit der Bratsche im Einklang einfallende Fagott, nimmt sich gut aus. Auch in der Arie: S. 25. Spiaggie amate, mit harpeggirenden übereingehenden Violinen, und in langsamen Noten aushaltenden zwo Bratschen und einem Waldhorn, ist Gesang und Begleitung gut. Wider das Duett S. 43. und die Arie 41. haben wir auch nichts erhebliches einzuwenden. Vielmehr loben wir die wieder anders bey der Begleitung vermischten Instrumente.

Die mit Singchören vermischten Ballete der Athleten, welche theils die Olympischen nachgeahmten Spiele, theils ein Fest der Ueberwinder vorstellen, sind von guter und mannichfaltiger Erfindung, und wo es

seyn

seyn muß, prächtig. Ueberhaupt hat die Musik des Verfassers zu allen Balleten dieser Oper Vorzüge.

Das mit mancherley Arioso durchflochtene lange Accompagnement, welches S. 97. mit den Worten: quegli occhi belli &c. anfängt, und in welchem Paris, der auf der Lira spielt, der Helena seine förmliche Liebeserklärung thut, worüber endlich, als Helena sich entrüstet zu stellen anfängt, bey beyden Verwirrung, ja gar bey Paris Ohnmacht entsteht, ist durchgehends von guter Erfindung und Ausdruck. Nur scheinen die Arpeggios auf der Harfe, ob sie gleich bisweilen unterbrochen werden, und zu verschiedenenmalen wieder anfangen; ob sie auch gleich hauptsächlich von zweyerley Art sind, und in der Tactart ändern, doch noch zu langweilig und einförmig zu seyn: zumal da sie nur die Begleitung des Generalbasses enthalten. Doch eine obligate Stimme für die Harfe, die was eigenes spielte, würde sich da nun freylich wohl nicht recht hingeschickt und Dunkelheit erregt haben. Das Duett: Fingere più non so &c. S. 106. welches vorgedachtes Accompagnement schließt, und wie manche andere auch, in den Worten schon mehr zum bloßen deklamirend als eigentlichen Singen eingerichtet ist, ist indessen seiner Absicht gemäß, gut. Die Arie S. 145. Di te scordarmi &c. ist auch, in ihrer Art, von gutem Ausdruck, und das beständige Zunehmen der Bewegung in dieser Arie ist zu rühmen, weil es den Ausdruck immer verstärkt. Von der Arie 151. Lo potrò &c. sagen wir ein gleiches, und billigen sehr das crescendo fino al fortissimo: zumal da es gemächlich, und nicht in Eil geschieht. Die muß nothwendig gute Wirkung thun. An solchen Stellen, mag wohl die mündliche Anweisung des Componisten, auch einem erfahrnen Orchester, nützlich seyn.

Die Anwendung des mittelsten und letzten Theils aus der Sinfonie D. in einem Accompagnement S. 179. u. f. und einem kleinen Duette, ist sinnreich. Der Anfang des letzten Chors: S. 189. wo die Singstimmen mit dem Septimenaccorde auf dem G. anfangen, und nebst den darauf ganz allein das tiefe und das eingestrichene G. vier Tacte lang ohne andere Instrumente anschlagenden Trompetten und Pauken den Uebergang aus der Tonart F. in welcher das Ritornell angefangen hatte, in das C. in welcher Tonart hernach das Chor fortgeht, machen, ist so launisch, als gut. Die Stelle des Chors S. 194. über: muove i legni aura seconda &c. ist auch ein glücklicher Einfall.

Die fast beständig mit Begleitung der Instrumente versehenen Recitative, einige, theils schon angeführte, theils noch hie und da befindliche glückliche Stellen ausgenommen, können so wenig als in der Alceste gebilligt werden. Wir finden noch immer unbillig, das Eigentliche des Gesangs, und die ihm eigenen Schönheiten und Zierrathen in bloße Deklamation verwandeln zu wollen. Deklamation muß bey der Musik seyn; und noch mehr, sie sollte immer richtig und feurig, und den Affecten und ihren musikalischen Ausdrücken möglichst gut angemessen seyn. Aber, wenn in der Oper, wo doch die Musik herrschen, und wo diese vornemlich den Ausdruck dessen, was ihr möglich ist, nach ihren Eigenschaften zeigen soll, die Deklamation doch die Oberherrschaft führen will; so ist nichts leichter, als daß diese in Ausschweifungen und Gaukeley gerathen kann, und daß ihr Misbrauch, zumal da sie bey solchem Gebrauche wie in Glucks neuen Opern doch oft im Zwange stehen muß, wollte man sie auch durch alle mögliche ἀλλοτρια unterstützen, eben wegen Mangels der erwarteten Vollständigkeit der wesentlichen Schönheiten der Musik, wenn der Reiz der Neuigkeit dieser Art zu componiren vorbey ist, bald den

Zuhö-

Zuhörern, wenn sie anders Musik verstehen und lieben, Langeweile und Ueberdruß erwecken muß. Doch, wir sehen auch wohl ein, daß wieder von der andern Seite, wenn die Schönheiten und Zierrathen der Musik allzusehr gehäuft und übertrieben werden; wenn Ausdruck und Deklamation, wie leider nur allzuoft geschieht, von Componisten, Sängern und andern Ausführern entweder ganz oder doch großentheils vernachlässigt werden, auch dadurch Schade und Unheil in der Musik selbst angerichtet und der wahre Zweck der Musik verfehlt wird. Alle solche Misbräuche (nur müssen sie erst recht bestimmt, und als wahre Misbräuche erkannt, nicht aber etwann, eigenmächtig, einseitig, und dictatorisch dafür ausgeschrieen worden seyn,) zu vertheidigen, werden wir niemals unternehmen.

Angehenden Tonsetzern rathen wir in Ansehung der Gluckischen neuern Opern ein sorgfältiges, aber mit Gelassenheit unternommenes Prüfen an: so werden sie auch aus diesen sich vieles zu Nutz machen, ihre Einsichten und vielleicht auch künftig die Wirkungen der Musik erweitern und verstärken können.

Ka.

IV. Beylage, aus dem teutschen Merkur, vom März 1776.

Schreiben aus Paris über das Gluckische Singspiel Iphigenia in Aulis.

Eine sehr anziehende Erscheinung für die Liebhaber und Richter der Musik ist die Oper Iphigenia in Aulis von dem Herrn Ritter Gluck. Dieser Mann von Genie, bekannt durch Werke, die mit Recht auf allen Theatern von Europa bewundert werden, und den

größten

größten Erfolg gehabt haben, insonderheit durch den Orpheus und die Alceste, hatte seit langer Zeit den Plan gefaßt, aus dem lyrischen Drama, welches er Azzione teatrale nennt, ein so regelmäßig anziehendes Ganze zu machen, als das Trauerspiel. Er sah, daß man in Italien nur Arien hörte: er wußte, daß man in Frankreich nur die Tänze liebte, und eine Handlung nur anordnete, um Ballete anzubringen; und wurde unwillig, daß das ganze Genie der Setzer sich einschränkte, die Kehle der Gabrieli, und den Fuß des Vestris und des d'Auberval gelten zu machen. Voll von einem gerechten Enthusiasmus für seine Kunst, glaubte er, daß die Musik zur Seele in allen Tönen der Empfindung und Leidenschaft reden, und zu allen dramatischen Lagen sich bequemen könne. Er glaubte ferner, daß es ihm leichter seyn würde, seinen Plan in Frankreich auszuführen, wo das Schauspiel der Oper um die Hälfte weniger Dauer hat, als in Italien, und wo die Geister noch in verschiedene Systems der Musik getheilt, der Neuheit und den Unternehmungen des Talents mehr Zugang verstatteten. Er nahm dazu eine Oper Iphigenia, bey welcher die berühmte Tragödie des Racine zu Grunde gelegt ist, deren Handlung aber ohne Entwickelung und Episode in drey Akte zusammengedrängt worden, wo jede Scene mit Arien, die der Situation entsprechen, durchschnitten ist, und wo die Ballets mit dem Innhalte, so sehr als möglich, verbunden sind. Diese Oper wurde mit einem großen Glanze vorgestellt, und mit einem Erfolge, der, ohne anfänglich sehr lebhaft zu seyn, nach und nach sich zu vermehren geschienen. Wie jede Neuigkeit in einer Stadt, die dem Partheygeist ergeben ist, Spaltungen verursacht, und Verachtung und Enthusiasmus von Mund zu Mund mit einer gleichen Leichtigkeit sich mittheilen: so giengen auch beyde entgegengesetzte Partheyen in ihren Urtheilen aufs äußerste.

ste. Für die Einen war alles schön; für die Andern war alles schlecht. Die Einen sagten, es sey das Meisterstück der Musik; die Andern, es sey nicht einmal Musik. Diese letztern waren gewißlich ungerecht. Was die Erstern anbelangt, wenn sie haben sagen wollen, daß die Schönheiten dieser Oper, das ist, fünf oder sechs Stücke, als die Reue des Agamemnon, der Abschied der Iphigenia, zwo Arien des Achilles und insonderheit die letzte, das Schönste sind, was je die Tonkunst hervorgebracht, sowohl für Wirkung als Ausdruck, so bin ich ganz auf ihrer Seite.

et sapit et mecum facit et Jove judicat aequo.

Wenn sie sagen wollen, daß die Musik dieser Oper überhaupt, das ist, was sie seyn sollte, und was sie ist, wenn man sie mit dem Interesse des Drama und der Empfindungen der Personen zusammenhält, so ist es mir unmöglich, ihrer Meynung zu seyn. Ich denke, daß der Plan des Herrn Gluck der Plan eines Mannes von Genie ist, allein, daß noch viel fehlt, daß er ihn erfüllt habe. Ich denke, daß er, indem er die Fehler der italiänischen Oper, und diejenigen der alten Musik unserer französischen Oper vermieden, in die entgegengesetzten Fehler verfallen ist. Ich will mich erklären. Gewißlich sind die Verschwendung von Cadenzen und Läufen, die Haltungen und die Uebergänge (appoggiature) die Generalpausen und zu vielfältigen Wiederholungen, das Gepränge überwundener Schwierigkeiten weiter nichts, als glänzende Fehler in einer dramatischen Arie, die eine Empfindung ausdrücken, und geradezu ins Herz dringen soll. Herr Gluck hat, indem er sich von allen diesen Fehlern der italiänischen Oper entfernte, ein Muster der wahrhaften Vollkommenheit in diesem Stücke geliefert. Nichts ist zärtlicher und rührender in seiner Einfalt, als der Abschied der Iphigenia. Nichts ist erschreck-

schrecklicher, als der drohende Abschied des Achilles, der bereit ist, zum Kampfe zu fliegen, um seine Geliebte zu vertheidigen. Es ist das Geschrey des Kriegs und der Wuth. Allein diese und einige andere Arien ausgenommen, fühlte man, daß überhaupt die andern Arien zu wenig Ausdruck hatten, zu wenig treffende Melodie. Dieser Fehler entsprang hauptsächlich aus dem Grundsatze, den sich der Componist gemacht hat, sehr wenig zu wiederholen, und seinen Arien die Eile des Recitativs zu geben. Er befürchtete die Handlung zu unterbrechen; allein diese Fülle ist nicht Unterbrechung, und die Wirkung einer Arie, die wohl an ihrer Stelle steht, und eine schickliche Empfindung ausdrückt, kann durch die Wiederholungen verstärkt werden, die oft nothwendig sind, um einen für sich zu flüchtigen Eindruck, wie der des Tons ist, zu befestigen.

Eine andere Unschicklichkeit der Oper des Herrn Gluck ist sein Recitativ; nicht das begleitete, aus welchem er mehr Schönheiten zu ziehen weiß, als irgend ein Componist, sondern das einfache. Er hat deren zu viel, und die äußerste Geschwindigkeit derselben, und die Affectation der Schauspieler leidenschaftliche Deklamation hineinzubringen, die oft der Harmonie ganz entgegengesetzt ist, giebt ihm einen rauhen und widerlichen Charakter, der meistens das Ohr beleidigt, da die matte Eintönigkeit des lullischen Recitativs es einschläfere. Ein Fehler für einen andern. Ueberhaupt glaube ich, daß man in eine Oper so wenig Recitativ bringen muß, als möglich ist, und dieses hängt großen Theils vom Dichter ab. Außerdem giebt es Scenen, die diese Art von notirter Deklamation nicht verstatten, die nicht so viel werth ist, als die natürliche; z. B. die ganze Scene von Stolz und Drohung zwischen Achille und Agamemnon. Dies sind unaufhörlich die nemlichen

Töne von beyden Seiten, weil der Stolz nicht wo
mehr als einen Accent hat, und dieser Accent ist nic
wohl musikalisch. Diese Bemerkung hat ihren Gru
in der Natur. Die Tonkunst darf nur Empfindung
ausdrücken, die sich mittheilen, Scherz, Freude, Lieb
Haß, u. s. w.; alle diese Leidenschaften haben außerde
etwas ähnliches mit dem Gesange. Man singt se
Vergnügen, sein Leiden, seine Hoffnungen, seine Furc
und singt nicht seinen Stolz.

Was die Ballette betrifft, so hat man bemerk
daß sie allgemein misfallen haben, und das ist eine A
von Lob für Herrn Gluck. Nach seinem System soll
die Ballette verbannt werden. Wenn die Musik u
die Handlung den Zuschauer interessirt, so kömmt d
Tanz ungelegen, dieses Interesse zu verringern. E
sind einige sehr gefällige Tanzarien in der Oper Iphig
nia. Es sind deren viel schwache und gemeine. Ueb
haupt stimmt der Theil des Publikums, der am weni
sten partheyisch ist, überein, zu denken, daß der Kün
ler einen sehr gelehrten Gebrauch von der Harmonie g
macht, einen sehr neuen und sehr glücklichen Gebrau
von der Instrumentalparthie, die bisher nur eine Nebe
sache geschienen, und die zuweilen den ersten Rang b
haupten soll; daß in seiner Composition ein stärker
Ausdruck ist, als man noch nie in der dramatischen M
sik gesehen; allein, daß er zu wenig Melodie hat, e
zu trocknes Recitativ, und zu vernachläßigte einzel
Theile.

La Harpe.

III.

Oden von Klopstock, mit Melodien von Christian Gottlob Neefe. Flensburg und Leipzig, in der Kortenschen Buchhandlung 1776. Mit Dedication, Vorrede und Verzeichniß der Pränumeranten neun und einen halben Bogen in groß Notenformat.

Herr Neefe hat an der Composition der Klopstockschen Oden eine Arbeit übernommen, die unsere besten Componisten, schon seitdem sie bekannt sind, gescheuet, und sich deswegen auch weislich dafür gehütet haben. (Die wenigen Versuche, die der eine oder der andere damit gemacht hat, können wir eigentlich noch nicht rechnen und als Beweise annehmen, daß sie sich nicht componiren lassen.) Wenn man auch bedenkt, daß uns schon der hohe Schwung dieser vortreflichen Gedichte, dem Tonkünstler, der ihnen ein musikalisches Gewand anpassen will, die Pflicht auferlegt, ihnen in einen der Höhe nachzufliegen, und nicht etwa in einer himmelweiten Entfernung von ihnen, nur auf der Erde im Staube nachzukriechen, so braucht man der übrigen ist ebenfalls unübersteiglichen Schwierigkeiten, die die Form, das Metrum, und öfters die ganz eigene und ungewöhnliche Construction dieses großen Dichters verursacht, kaum zu erwähnen, um sich einen richtigen Begriff von der Größe eines solchen Unternehmens zu machen. — Kühnheit thut es noch nicht. — Mannichfaltiger Reichthum, Stärke und eigenthümlicher Schwung des Dichters, erfordert eine gleiche Mannichfaltigkeit, Stärke und eigenthümlichen Ausdruck des Tonkünstlers,

oder er setzt sich der Gefahr aus, sein Vorbild schlecht z
übersetzen, herunter zu ziehen, und einen eckelhafte
Contrast zwischen Gewand und Seele zu bringen.

Wir haben zwar nicht die Absicht, das gewagt
Unternehmen des Herrn Neefe überhaupt zu tadeln
denn, ob wir gleich durch seine Arbeit auf keine Wei
ganz befriedigt sind, so hat er doch in einigen Puncte
unsere Erwartung sogar noch übertroffen, und dann kan
es auch vielleicht zur Aufforderung irgend eines ander
Componisten dienen, (*) der sich mit längerer Erfah
rung, und etwas mehr hohem Genius, auch mit glück
licherm Erfolg daran wagen könnte; aber genau erwo
gen, haben wir beym Durchlesen seiner Compositione
doch manchmal herzlich gewünscht, daß ihm jemand no
zu rechter Zeit das Horazische

Sumite materiam vestris — aequam
Viribus — — —

zugerufen, und ihn dadurch in sein ihm von der Nat
angewiesenes, und in unsern jetzigen Zeiten weit dankb
reres Fach zurückgescheucht hätte.

Daß er den Schwung seines Dichters nicht erreich
und ihm in der Höhe seines Styls, in einem sehr b
trächtlichen Abstand nur höchstens so nachgeschlichen i
darf uns gar nicht wundern, da das vom Herrn Nee
bisher bearbeitete Fach von einer solchen Beschaffenh

(*) Als Lully Oberaufseher der Musik des Königs ward, übte
sich so wenig auf der Violine, daß er nicht einmal eine
seinem Besitz hatte. Niemand als der Marschall v
Grammont konnte ihn dahin bringen, daß er bisweil
spielte, wenn er nemlich einen seiner Bedienten, in Geg
wart des Lully spielen ließ. Der Bediente spielte schle
und Lully riß ihm sodann die Violin aus den Händ
spielte selbst, und griff sich so an, daß er ungern wie
aufhörte. S. Anecdoten zur Lebensgeschichte berühm
Gelehrten, 1. Th. pag. 284.

ist, daß es seiner innern Natur nach, die zu Klopstock-
cher Höhe erforderlichen Eigenschaften, als: tiefe Wahr-
heit, Stärke, Größe und Mannichfaltigkeit des Aus-
drucks nothwendig verdrängen mußte, wenn er so glück-
lich darinn seyn wollte, als er doch wirklich gewesen ist.
Amors Guckkasten, und Klopstocksche Oden,
lassen sich eben so wenig, als der Besitz des gehörigen
Talents zu dem einen und dem andern, neben einander
denken; es sind beynahe zwey Extremen.

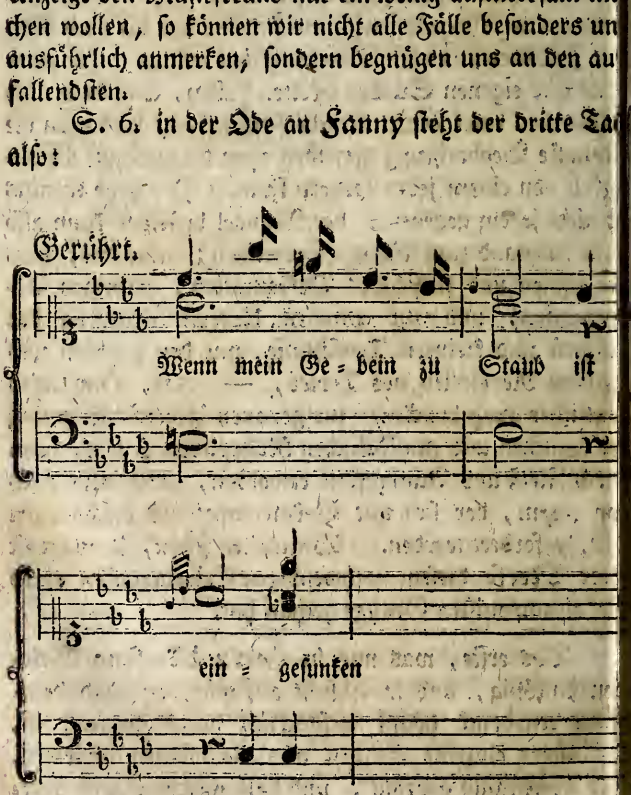
Wir wollen also von dieser Seite unsere Beurthei-
lung gerne fahren lassen, und sie blos auf die noch übri-
gen Pflichten eines Vokalcomponisten richten, die zwar
auch ihre eigenen Schwierigkeiten haben, aber doch noch
immer von einer solchen Beschaffenheit sind, daß man die
strengste Beobachtung derselben ohne die geringste Unbil-
ligkeit von einem jeden fordern kann. Der hohe Genius
ist nicht jedem gegeben: der Mangel desselben kann also
auch niemand zum Vorwurf gereichen; aber das, was
zur reinen und fließenden Deklamation, richtigen Ac-
centuation, und zur genauen Uebereinstimmung der
größern und kleinern Tonschlüsse, mit den größern und
kleinern Redefällen des Textes, — oder, (um mich
deutlicher auszudrücken,) zur genauen Uebereinstimmung
der logischen und musikalischen Ruhepuncte gehört, kann
durch Fleiß und Achtsamkeit erworben, und also auch
von jedem, der sich mit Vokalcomposition beschäftigen
will, gefordert werden. Wir wollen sehen, in wie weit
Herr Neefe diesen nothwendigen Erfordernissen eines
Vokalcomponisten Genüge gethan hat.

Das erste, was uns in Herrn Neefens Melo-
dien anstößig, und in Absicht auf würdigen und deut-
lichen Ausdruck höchst unschicklich vorgekommen, ist,
daß öfters einzelne Sylben aus vielsylbigen Wörtern,
bald übermäßig gedehnt, und bald wieder zu sehr über-

eilt werden. Das fließende und reine der Deklamation geht nicht nur dadurch gänzlich verloren, sondern es benimmt dem Zusammenhang des Ganzen noch überdem die den in den Klopstockschen Oden liegenden hohen Gefühlen gehörige ernste Würde, und bringt an ihre Stelle ein Lachen erregendes, bald gezerrtes, bald zu sehr übereiltes Spielwerk.

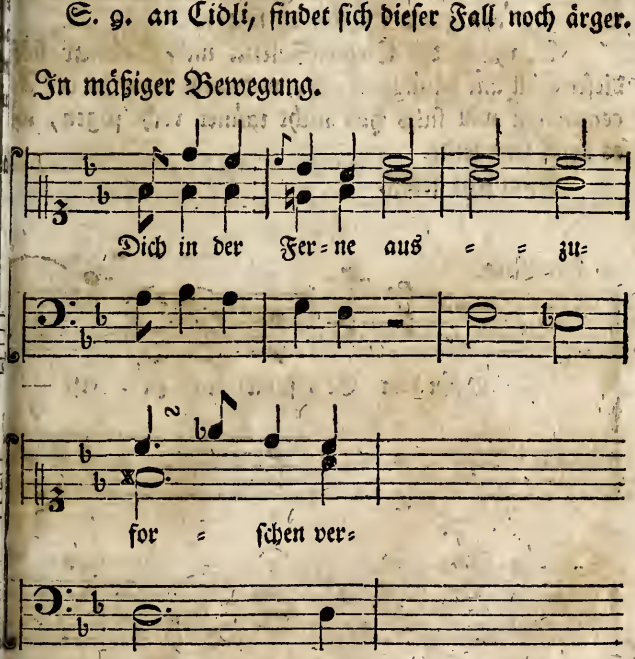
Wir wollen zur Bestätigung dieser Erinnerungen einige Beyspiele auszeichnen; da wir aber durch unsere Anzeige den Musikfreund nur ein wenig aufmerksam machen wollen, so können wir nicht alle Fälle besonders und ausführlich anmerken, sondern begnügen uns an den auffallendsten.

S. 6. in der Ode an Fanny steht der dritte Takt also:



Da das vorhergehende „Wenn einst ich todt bin“ nach dem wahren Innhalt der Worte langsam und ganz rührend vorgetragen wird, so ist die plözliche geschwinde Bewegung bey den Worten „mein Gebein zu Staub“ ꝛc. sehr auffallend, und ob sich gleich die ganze Stelle durch eine sehr langsame Bewegung, und durch den guten Vortrag eines geschickten Sängers etwas erträglicher machen läßt, so wird ihr der Uebelstand doch nie ganz benommen werden können.

S. 9. an Cidli, findet sich dieser Fall noch ärger.

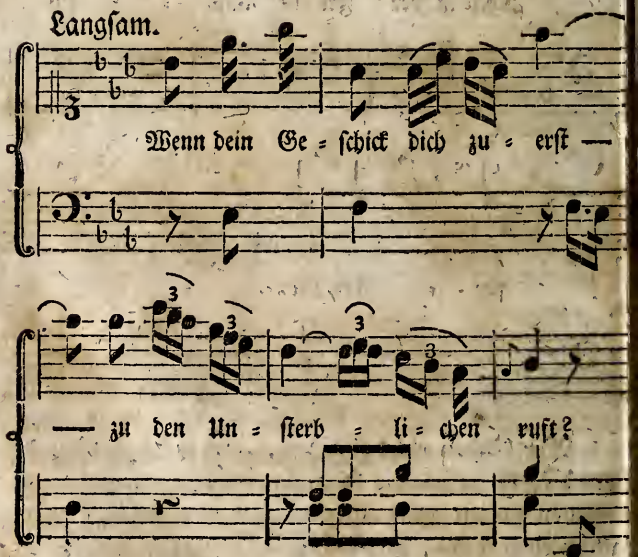


Wir können nicht einsehen, aus welchem Grunde Herr Neefe diese lange Haltung angebracht haben mag; bisweilen zwingt zwar ein verfehlter rhythmischer Verhalt zu einer solchen Ausflucht — aber auch den finden wir nicht richtig. Das Wort ausforschen wird also

nach der wahrscheinlichsten Vermuthung Anlaß dazu ge
geben haben, und bey manchem möchte vielleicht ein sol
cher Einfall, durch Stillhalten und bedächtlich auf einen
Tone verharren, das Wort ausforschen auszudrücken
sehr sinnreich zu seyn scheinen; wir unserer Seits abe
müssen aufrichtig gestehen, daß, wenn ja unsere Ver
muthung gegründet seyn sollte, wir nichts sinnreiche
darinn entdecken können, sondern vielmehr den Ausdruc
dieses Worts sehr wider die gute, reine Deklamation
und wider den guten Geschmack finden.

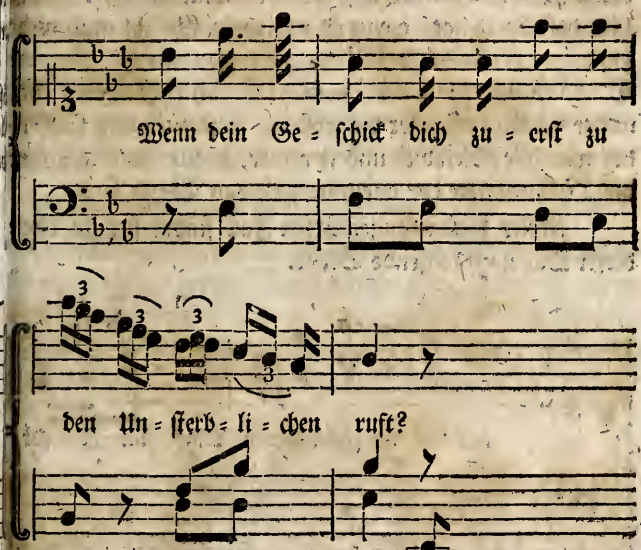
S. 19. in der Elegie Selma und Selmar stöß
dieser Fall am häufigsten auf, und auch sogar in der Ac
centuation will sichs hier nicht immer recht fügen, wi
es wohl seyn sollte.

Man sehe selbst.



Wi

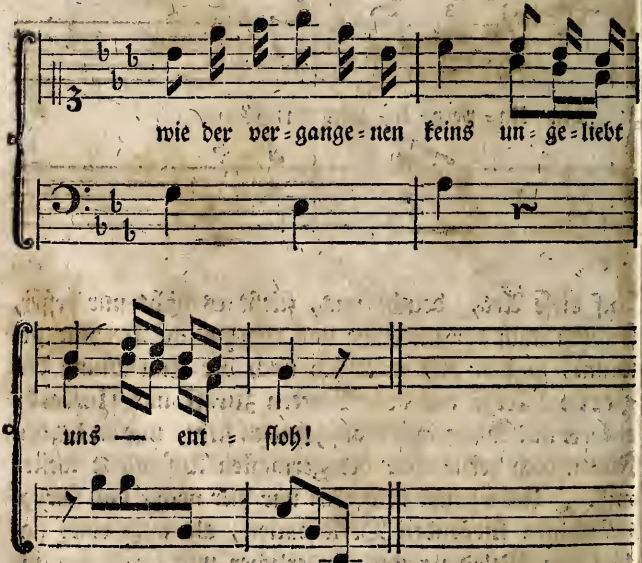
Wie unnatürlich gezerrt und übereilt! — Warum mußte auf die Wörter zuerst und Unsterblichen wiederum eine Haltung gelegt, und dadurch die fließende Deklamation höckericht und uneben gemacht werden? Wäre es nicht weit natürlicher und fließender gewesen, diesem Satz folgende Gestalt zu geben?



Auf diese Art, deucht uns, fließt es nicht nur besser, sondern auch der metrische und rhythmische Verhalt gewinnt, anstatt daß man sich nach der Einrichtung des Herrn Neefe auf den Wörtern zuerst und Unsterblichen mit Widerwillen aufgehalten sieht, und in beyden Fällen doch gerne ohne den geringsten Aufenthalt weiter will. Ueberhaupt bemerken wir hier noch, daß sowohl der ächten fließenden Deklamation, als auch einer natürlichen Melodie nichts hinderlicher und schädlicher ist,

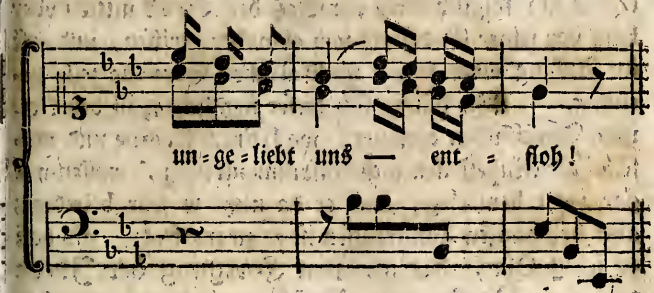
als der zu sehr gemischte Gebrauch der verschiedenen Notengattungen. Auf ein Achttheil vier Zwey und Dreyßigtheile — auf diese Zwey und Dreyßigtheile ein ganzes Viertel u. s. w. folgen zu lassen, und nie bey einer Gattung einige Zeit zu verharren, ist der Natur, die immer stuffenweise geht, und nur selten Sprünge macht, so sehr zuwider, daß schon blos allein dieser Umstand zu entscheiden hinreichend wäre, wie unnatürlich Herr Neefe hier deklamirt hat, wenn es uns unser Gefühl auch nicht sagte. Je näher die Notengattungen mit einander im Verhältniß stehen, — je mehr sie sich stuffenweise entweder vermindern oder vergrößern, je sanfter und fließender wird die Melodie, und je reiner, wahrer und richtiger die Deklamation der darunter gelegten Worte seyn.

Außer diesem angeführten Fall findet sich in eben dieser Ode noch folgende Stelle.

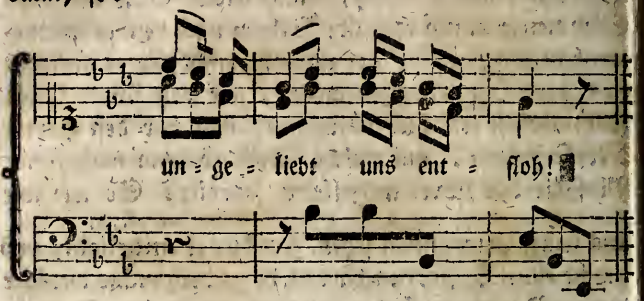


Daß die Melodie des ersten Tacts in diesem Satz ihren wahren Baß nicht hat; — daß die Melodie selbst nicht den feinsten Gang, und wieder keine metrische Symmetrie in sich enthält, sondern nach dem genommenen hastigen Zulauf, auf einmal, nicht wie es vielleicht ein feines Ohr wünschen möchte, auf das Wort keins fällt, wollen wir hier übergehen, und nur den Herrn Neefe fragen, auf welche Weise er denn nach seiner Prosodie das Wort ungeliebt scandirt? So wie wir aus seiner Composition sehen, scandirt er ungeliebt, und macht einen Dactylus daraus, da es doch nichts weniger als ein Dactylus, sondern vielmehr ein wahrer Anapästus ist, und folglich ungeliebt scandirt werden muß.

Wir würden auch dieses für eine Kleinigkeit ansehen, und es Herrn Neefen nicht zur Last legen, wenn es nicht gerade ein Fall wäre, der sich auf die bequemste Weise von der Welt hätte vermeiden lassen. Warum konnte es z. E. Herr Neefe nicht so setzen?



Oder noch besser, da die erste kurze Sylbe des Anapästus in der Musik bisweilen auch lang gebraucht werden kann, so?

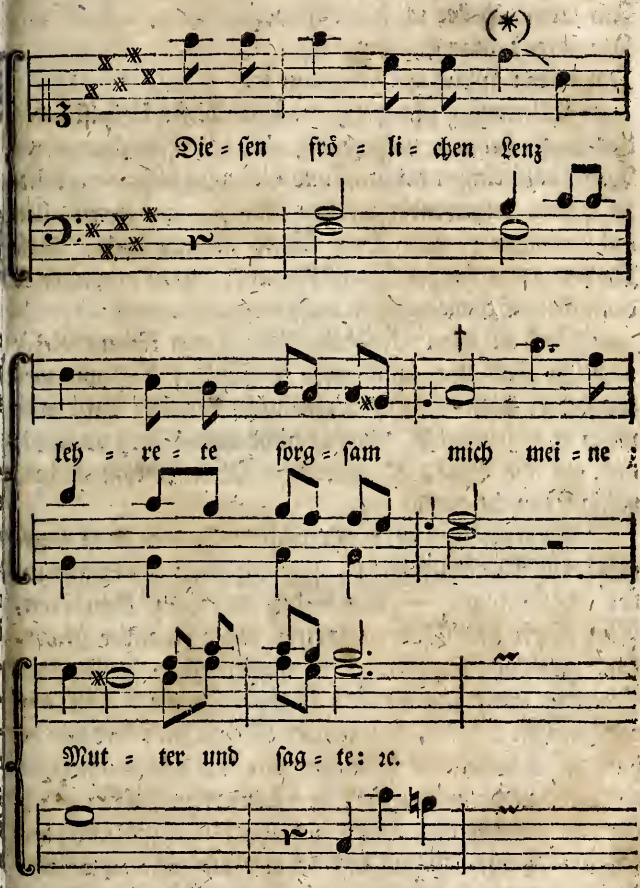


Auf diese Weise wäre der Scansion nicht nur ihr Recht wiederfahren, sondern auch eben dadurch zugleich die Deklamation so fließend und natürlich geworden, als man es nur hätte verlangen können.

Ein zweyter nicht minder auffallender und anstößiger Fehler ist, daß in einigen Melodien vollkommene Cadenzen entweder in die Dominante, oder in die Tonica vorkommen, wo im Text der Sinn noch nicht geendigt ist; folglich wird ein Satz des Textes mitten oder kurz vor seiner Endigung von einander gerissen, und erst im Anfang einer neuen musikalischen Sectionalzeile geendigt. Wie häufig sich dieser nemliche Fall bey kleinern Tonschlüssen ereignet, wo kleinere logische und musikalische Ruhestellen nicht zusammentreffen, wollen wir gar nicht bemerken, weil er da nicht so sehr beleidigt; aber bey ganzen Tonschlüssen ist es zu merklich, als daß es jedes Ohr, das gleichen Fortgang der Ideen zwischen Poesie und Musik — und also nur bey vollkommener Endigung des Sinns im Text einen ganzen Tonschluß — bey andern kleinern Ruhestellen des Textes aber auch nur kleinere musikalische Ruhepuncte verlangt, — nicht mit dem äußersten Mißvergnügen wahrnehmen sollte.

Vor-

Vorzüglich merklich ist dieser Fall in der Melodie zu Bardale, S. 4



Der mit dem (*) bezeichneten Fortschreitung mangelt es auch etwas an dem ächten Gepräge der Schönheit; sie möchte inzwischen immer durchgehen, wenn nur der Text im übrigen nicht so gewaltig litte.

Im

Im neunten Vers fällt auf diesen nemlichen Tonschluß in die Dominante: wenn mich die junge Lust ꝛc.
Im 11ten: wenn sie der Abendstern ꝛc.
Im 12ten: Heller ich selber nie ꝛc.
Im 16ten: aber gefeyerter ꝛc.
Im 17ten: fühlet ihr Frühlinge ꝛc.

Wir wissen sehr gut, daß von diesen Uebelständen das meiste beynahe nothwendig aus der Einrichtung der Poesie entspringen mußte, und daß ganz besondere Mittel hätten angewendet werden müssen, um ihnen allen auszuweichen; aber Herr Reese meynte doch, diese Dichtungsart sey zur Musik bequem, warum wußte er denn diese Schwierigkeiten nicht wegzuräumen?

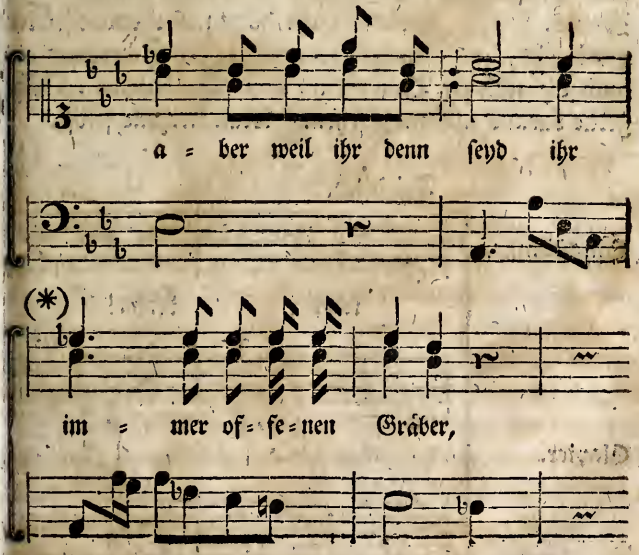
Fast in allen Melodien dieser Oden kömmt dieser nemliche Fall vor, und zwar so häufig, daß wir uns wundern, daß es Herr Reese nicht bemerkt hat, oder wenn er es bemerkte, daß er nicht allen Muth verloren, und auf die Ehre, Klopstockſche Oden zu componiren, völlig Verzicht gethan hat.

Drittens bemerken wir noch außer den schon angeführten Menschlichkeiten, so große Vernachläßigungen des Rhythmus, — wir finden so häufig Binarien, Ternarien und Quaternarien unter einander geworfen, und das Verhältniß der musikalischen Zeilen und Perioden unter sich dadurch so sehr verfehlt, daß wir nicht umhin können, den Herrn Reese im Verdacht zu haben, er habe seine Melodien nur so, wie sie ihm eingefallen, niedergeschrieben, — den ersten Einfall gleich für den wahren und besten gehalten, und sich übrigens um die Kunst, Musik und Worte auf eine natürliche Art ineinander zu biegen, und um die bey so mislichen Gegenständen unentbehrliche critische Feile wenig oder nichts bekümmert.

Nach der vorgesetzten Zueignungsschrift zu urtheilen, sollte man zwar glauben, er hätte allen diesen Uebelständen

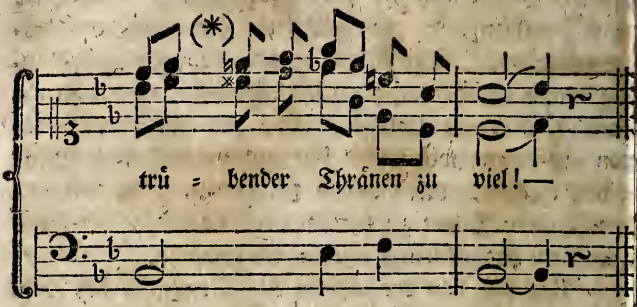
ständen auszuweichen gesucht, und sie auch glücklich vermieden; man sollte sogar denken, er hätte „die Kraft, das heilige glühende Leben, den Feuerschwung, und das tiefaufathmende Gefühl“ seines Dichters empfunden, und sich als „vortreflicher Deklamator und Tonkünstler“ den nächsten Platz nach dem Dichter erworben. Der Musikfreund, der nicht leichtgläubig genug ist, dem Herrn Neefe dieses alles auf sein eigenes Wort zu glauben, kann sich die Beweise davon aufsuchen; wir haben hier nur einen kleinen Wink geben wollen, um dadurch seine Aufmerksamkeit auf den wahren Punct zu lenken, und überlassen übrigens alles dem Urtheil seines eigenen Geschmacks.

Um sich von der Stärke und Reinigkeit der Harmonie des Herrn Neefe einen kleinen Begriff zu machen, sehe man außer andern Beyspielen besonders den folgenden bösen unharmonischen Querstand.

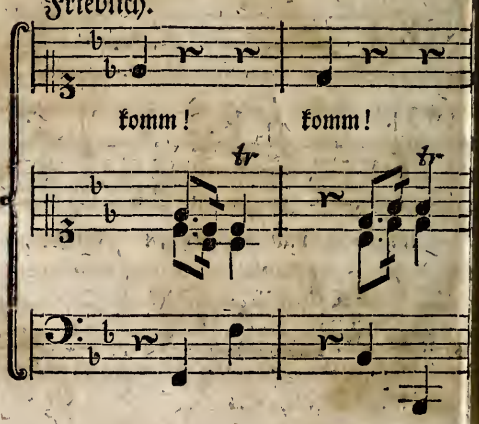


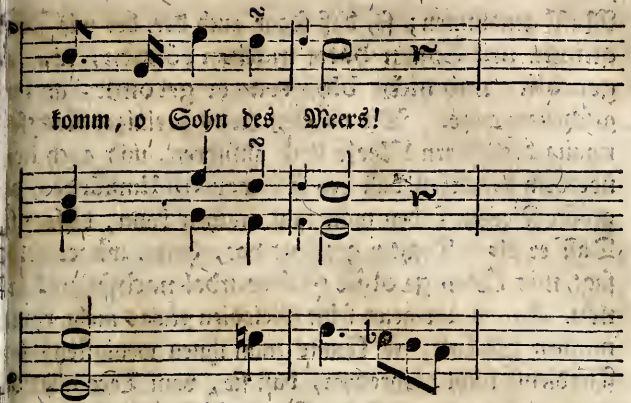
Der kleine süße modische Schnirkel möchte wohl für eine Schreibart, wie sie den Klopstockschen Oden gebührt, ebenfalls noch zu wenig Authorität haben.

S. 9.



Außer den Klopstockschen Oden findet sich am Ende dieser Sammlung noch „Ullin zum tapfern Carthon, aus Ossians Gedichten, nach der Uebersetzung des P. Denis. Die Melodie dazu hätten wir etwas edler gewünscht, und sowohl das triviale der Schreibart als auch die schönen Trompeten- oder Waldhörner-Sätze gerne daraus entfernt gesehen. Man urtheile selbst.





Wer die Rolle eines Helden schildern will, muß nicht einen Dragoner in der Schenke daraus machen, sagt Shakespear im Hamlet; eben so wie der gute Ton unserer feinen Gesellschaften sich nicht bloß im äußern, sondern hauptsächlich im innern und in den Gesinnungen von jenem rohen Ton, niedriger, gemeiner Gesellschaften unterscheiden muß. Wer aber das Geheimniß dieser Verschiedenheit im äußern, z. E. im forte und piano sucht, wie unsere meisten jetzigen Mode-Componisten thun, der möchte wohl etwas in der Irre herum gehen, und das wahre Ziel so leicht nicht treffen.

Hätte Herr Neefe allen unsern angezeigten Fehlern auszuweichen, und an ihre Stelle den wahren, reinen und fließenden Ausdruck der Natur anzubringen gewußt, so müssen wir gestehen, daß es etwas großes gewesen wäre, und daß er sodann in der That verdient hätte, mit einem unsterblichen Blumenkranz bekränzt zu werden. Aber es war nicht möglich — wenigstens nach der Art seiner Behandlung nicht. Sein Dichter ist zu groß — und hat man kann es ohne allen Nachtheil des großen Mannes ganz laut sagen; denn er bedarf nicht im geringsten einer musikalischen Verschönerung) zu wenig Rücksicht auf

Musik genommen; so, daß sogar auch der, der wie Jos
quinus mit Tönen hätte machen können, was e
gewollt, und nicht blos was er gekonnt, an ihn
gescheitert wäre. Wir mußten dieses zu einiger Rechtfer
tigung des Herrn Neefe noch anführen, und auch noc
überdem bemerken, daß bey so bewandten Umständen, de
größte Vorwurf, den man ihm machen kann, dieser ist
Daß er einen Dichter gewählt hat, dem, wie er selb
sagt, nur Wenige ohne Schwindel nachsehen kön
nen. Hätten übrigens seine Melodien etwas mehr rhyt
mischen Verhalt, so könnte man ihnen wenigstens da
Verdienst nicht absprechen, daß sie, vom Text abgeso
dert, und etwa als kleine Clavierstücke betrachtet, doc
einen etwas edlern Styl haben, als seine bey Dutzende
herausgekommenen Claviersonaten.

IV.

Nachrichten von dem Zustand der Musik bey den Egyptiern und Chinesern, aus den philosophischen Untersuchungen des Herrn von Paw.

Man hat es den egyptischen Priestern gar sehr verdacht, daß sie sich nicht, zur Mäßigung und Milderung der unordentlichen Einbildungskraft ihres Volkes, der Musik bedient haben. Diodor schreibt, daß diese Methode ihnen gefährlich, und eben so geschickt, den Geist zu schwächen, wie das Ringen den Cörper zu entkräften vermag, vorgekommen sey. Nach so ausdrücklichen Erklärungen, sollte man fast glauben, daß die Egyptier gar keine Musik gehabt hätten; allein, sie hatten allerdings eine, wiewohl sehr schlechte, und eben so abscheuliche, wie noch heut zu Tage die Musik bey allen Völkern in Africa und im südlichen Asien ist.

Man darf nur die Bildung eines unter dem Namen *Sistrum* bekannten musikalischen Instruments, es sey von Silber, oder Erz, mit Aufmerksamkeit betrachten, so wird man erkennen, daß unmöglich die geringste Harmonie, sondern blos ein scharfer Laut, davon hat entstehen können, welcher, in Gesellschaft mit dem Schalle der groben Flöte, auf egyptisch Chnue genannt, und dem Brüllen des Ochsen Apis, jene übelstimmende Musik, welche Claudian in folgenden nachahmenden Versen beschreibt, hervorbrachte:

— — — — Nilotica sistris
ripa sonat, pharioſque modos Aegyptia ducit
Tibia, ſubmiſſis admugit cornibus Apis. (*)

Was ihre übrigen muſikaliſchen Inſtrumente, als: das Flötchen (Flageolet), Blaſehorn, Blaſerohr von Reisſtroh, die Klappern, (Caſtagnetten) den Triangel oder Tebuni, die kleine Trommel, die in einer Hand gehalten, und mit der andern geſchlagen ward, (Tambour de Baſque) und eine beſondere Art Flöte, deren Pollux und Euſtathius erwähnen, anbetrifft: ſo kann man ſich leicht vorſtellen, was für eine Melodie dieſelben haben hervorbringen können. Auch wollten die Prieſter nicht, daß man auf dergleichen Art das Innere der Tempel ſchallen ließe, woſelbſt ſie die heiligen Lieder, ohne von irgend einem Inſtrumente accompagnirt zu werden, abſangen. (**)

Es iſt zum Erſtaunen, wie in einem im Jahr 1768. ans Licht getretenen Werke hat behauptet werden können, daß das muſikaliſche Syſtem des Pythagoras, von welchem man annimt, daß es das egyptiſche geweſen, mit dem bey den Chineſern völlig einerley ſey. Dieſen ſeltſamen

Satz

(*) De IV. Conſul. Honor.
Man bemerke hier, daß der Abt Winkelmann geirrt hat, wenn er behauptet, daß das Siſtrum ein neues Inſtrument in Egypten geweſen, weil er dergleichen nicht in der Hand der zu Rom befindlichen Bildſäulen angetroffen hat. Zuvörderſt war es in dieſem Lande nicht erlaubt, neue muſikaliſche Inſtrumente einzuführen; und man ſiehet das Siſtrum mit einem Katzenkopfe in den Händen einer ſehr alten Statüe einer Frauensperſon, welche man für eine Iſis gehalten hat. Dieſes entſcheidende Denkmaal befindet ſich in England. Hiernächſt würde Winkelmann, wenn er des Bocharts Unterſuchungen über das Siſtrum geleſen hätte, aus ſeinem Irrthum gebracht worden ſeyn.
(**) Tractat. de elocutione Demetrii Phal.

Satz hat man gar nicht erweislich machen können; und es fällt derselbe von selbst über den Haufen, wenn man den wesentlichen Unterschied, welcher sich zwischen den chinesischen, und den vor Alters in Egypten gebräuchlich gewesenen Instrumenten befindet, in Erwägung zieht. Das System des Pythagoras anbelangend, so mag ich anjetzt nicht untersuchen, ob dasselbe, wie man in unsern Tagen hat erweislich machen wollen, wirklich falsch ist; meines Erachtens aber sind die ersten Beobachtungen, worauf dasselbe sich gründet, von einer solchen Beschaffenheit, daß verschiedene Nationen dieselben gar wohl anstellen konnten, ohne Gemeinschaft mit einander zu haben; und auf solche Art, wäre es gar nichts außerordentliches, wenn man Spuren davon in der nach einer übertriebenen Vorstellung sogenannten Musik der Chineser anträfe, indem dieselbe, selbst nach dem Geständniß der Jesuiten, dergleichen Benennung keineswegs verdient. (*)

Hiernächst bemerken diese Missionarien, daß die Melodien, welche sie zu Canton hörten, mit denen, welche man im ganzen südlichen Asien hört, eine Aehnlichkeit haben. Die Reisebeschreiber, welche diesen Theil der Welt durchreist sind, haben gleich anfänglich bemerkt, daß die Menschen daselbst beständig, durch das Geschrey oder Geräusch, dergleichen man auf den Schiffen in Japan, China, Siam, und allen Inseln des Indianischen Archipelagus, um die Ruderknechte in Arbeit zu erhalten, macht, zur Bewegung und Arbeit ermuntert werden müssen. In diesen Ländern, schreibt Chardin, können die Arbeitsleute keinen Balken aufheben, oder einen Stein fortbringen, ohne dabey zu schreyen. Die Ursache, welche er davon anführt, ist gegründet. Es kömmt dieses nemlich von der Trägheit der Seele her, welche

(*) Du Halde, description de la Chine, III. Theil, S. 328.

che alle Augenblicke durch einen rauhen oder scharfen Schall, als der von einer Trommel und Flöte ist, gleichsam aufgeweckt werden muß, wie man denn dergleichen Instrumente auch in allen heißen Gegenden der beyden Hälften des Weltkreises antrifft. Liebliche und melodische Töne, würden die sinnlichen Werkzeuge bey diesen Völkern nicht genug rühren; und eben aus diesem Grunde, haben sie es niemals in der Musik weit gebracht, und dürften es auch wohl schwerlich jemals weit darinn bringen.

Solchergestalt hätten es auch die Priester in Egypten nicht dahin gebracht, durch ein solches Mittel, wie man sich fälschlich eingebildet hat, eine Empörung in dem Genie ihrer Künstler zu erregen.

2.

Von den Instrumenten der Perser.

Die persischen Instrumente bestehen in kleinen Trommeln, in hölzernen Klappern, fast wie unsere Kastagnetten, und in Flöten von Holz und Rohr. Sie spielen darauf zum Singen und Tanzen.

3.

Von der Mogolschen Musik.

Die mogolsche Musik betäubt das Ohr sehr, denn die gewöhnlichsten Instrumente sind 8 bis 9 Schuh lange, und 10 bis 12 Zoll weite Hoboen, welche den Ton der Trompete nachahmen. Mit denselben begleiten sie eiserne und kupferne Pauken, die bisweilen 6 Fuß im Durchschnitt haben. Die Musik des Kayfers besteht aus einem Dutzend solcher Hoboen, und eben so viel Pauken. Alle diese Instrumente lassen sich zu gewissen Stunden des Tages und des Nachts mit einem Getöse hören, das

zwar

war für einen Fremden anfänglich unerträglich ist, aber man wird es gewohnt, und findet es in der Ferne sogar angenehm. Diese Musik hat ihre Regeln und Tonfügungen, welche darinn bestehen, das sie das Rauhe dieser Instrumente mäßigen, und ob sie gleich wenig Fortgang bey diesen Völkern gewonnen hat, so haben sie doch fast allgemein eine große Neigung zu derselben.

4.

Von der Musik bey den Einwohnern der philippinischen Inseln.

Die Einwohner der philippinischen Inseln halten viel auf Tänzerinnen, welche zugleich singen. Sie haben kein musikalisches Instrument, — tanzen auch keine hohen Tänze, sondern bewegen nur die Füße, um sich zu drehen; mit dem Leibe aber machen sie wunderliche Krümmungen. Ballets von 40 bis 50 Personen sind bey diesen Volke eingeführt, wobey sie Lieder singen, die immer aus einerley Ton gehen; und bey jeder Wiederholung schlagen sie in die Hände, strecken den Fuß vor sich, und machen ein groß Geschrey.

5.

Von der Musik der Türken.

Die Musik ist bey den Türken noch in ihrer Kindheit, und es ist zweifelhaft, ob sie jemals einen gewissen Grad der Vollkommenheit erreichen dürfte. Ihre Priester thun alles mögliche, um sie gehäßig zu machen. Sie befürchten, man möchte, anstatt in die Moscheen zu gehen, in die Concerte laufen. Die Flöte scheint das einzige Instrument zu seyn, das die Türken noch leiden können.

In Constantinopel sieht man eine Art Lauten mit drey Saiten, die sie mit Fertigkeit, aber ohne Geschmack und Tact spielen.

6.

Auszüge aus den Bemerkungen eines Reisenden durch Deutschland, Frankreich, England und Holland, in Briefen an seine Freunde. Altenburg, in der Richterischen Buchhandlung. 1775.

Straßburg, den 1. Jenner, 1774.

— — — — — — — — —

— — — — Außer dem Vergnügen die ganze Stadt seit gestern um des Neujahrwünschens willen in Bewegung zu sehen, hat mir der heutige Tag noch ein anderes verschafft, das mir weit wichtiger ist. Ich habe eine doppelte Musik gehört. Die erste bey der Messe im Münster, die andere aber bey den Minnesingern. Die erstere war ungefähr auf die Art, wie man sie in allen katholischen Messen findet, aber in Ansehung einer großen Menge Musikverständigen schöner, als ich sie noch bey einer ähnlichen Veranlassung gehört habe. So verstrich der Vormittag, und das erstere, was ich den Nachmittag thun konnte, war die letztere singen zu hören.

Es sind nemlich die Minnesinger eine Gesellschaft von gebohrnen Dichtern und Liebhabern der Tonkunst. Nach den Nachrichten, die sie noch aufbehalten, sind sie in den ältesten Zeiten zusammen getreten, an Erfindung und Verbesserung beyder zu arbeiten. Sie haben jährlich ein paarmal ihre verfertigten Stücke einander vorgesungen, sie beurtheilt, das Gute beybehalten, und in Absicht auf das Fehlerhafte auf eine Verbesserung gedacht. Es war eine doppelte Gesellschaft dieser gemeinen Leute, davon die eine sich in Nürnberg, die andere aber in

Straß

Straßburg befand. Die letztere ist es, die ich hörte. denn noch bis auf den heutigen Tag halten sie jährlich zweymal, nemlich den Neujahrstag und den ersten Pfingsttag, ihre Zusammenkunft, und singen dabey die von jedem selbst verfertigten Probestücke ab.

Die förmliche Einladung ihre Gesänge zu hören, hatten sie auf einer Tafel an den Arkaden, dem Fischmarkte gegen über, ausgehenkt. Um ein Uhr Nachmittage waren sie hinter dem Ritterhause in einem Gasthofe auf einem Saal, der bereits viele Jahre zu gleichem Zwecke gedient hat, versammlet. Ich kam zwar mit meiner Gesellschaft etwas zu spät, sahe aber doch noch so viel, als nöthig war, mir Begriffe zu verschaffen. Vor dem Eingang zum Saal stand einer aus ihren Mitgliedern, der den Zuhörern eine Sparbüchse zu Einlegung eines freywilligen Geschenks darreichte. In dem Saal war ein geräumlicher oben her offener Verschlag, in dem sich der Vorsteher nebst den Mitgliedern befanden. An der Wand hieng eine kleine gelbe Krone, von anderthalb Zoll im Durchmesser. Ich will nicht verrathen, ob sie aus Gold, oder Silber und nur vergoldet war, ungeachtet den Zuhörern frey stund sie näher zu betrachten, genug ich dachte just nicht daran, mich nach diesem für die Geschichte der Minnesinger wichtigen Umstande zu erkundigen. Ihren Urkunden nach, muß sie wohl von Golde seyn. Ueber der Thür des Cabinets war eine Art Thron aus grün gefärbten Brettern mit einem Lehnstuhl aufgerichtet. Er war bereits mit einem Meistersänger besetzt, da ich hineintrat, der noch an einem Liede zu Ehren Gottes und der Stadt Straßburg sang, das ungefähr so abgefaßt war, wie Hans Sachsens Dichterstücke. Da der Vorsitzer merkte, daß das Stück zu Ende seyn möchte, so rief er innerhalb seines Cabinets und ohne sichtbar zu seyn: höre er auf. Der Dichter verließ also seinen Thron ohne weitere Umstände und nach einigen Minuten kam ein anderer heraus, der mit

dem vorigen auf gleiche Art gekleidet war. Er hatte ein schwarzes Kleid an, einen kurzen schwarzen Tuchmantel um, und eine Stutzperücke auf. Sobald er seinen Platz auf dem Thron, den der vorige ledig gemacht, eingenommen hätte, so rief der Vorsitzende: fange er an, wenn er kann.

Nach einigen Räuspern und Husten ertönte also seine Stimme zum erstenmale: weil er aber in einem, seinem Bedünken und Gedichte nach, nicht angemessenen Ton angefangen hatte, so wählte er einen andern, in dem er jede Strophe seines Gesangs bis zu Ende fortführte. Der Innhalt war wie bey den vorigen das Lob Gottes, des Magistrats zu Straßburg, und der ganzen Bürgerschaft, Seegenswünsche für die letztern nach Veranlassung des heutigen Tages machten den Beschluß. Die Poesie war so, wie man sie von einem Schuster oder Schneider erwarten konnte, kriechend und einfältig, die Reime, wie in den ganz alten Liedern, und oft um des Reims willen die Endung neu gemacht, und die Melodie, die eckelhafteste Monotonie eines Tenoristen. Beym Ende des Gesangs wiederholte der Vorsitzende, was er bey dem ersten laconisch angebracht hatte, nemlich: höre er auf. Der Sänger gieng also zurück in sein Cabinet. Gleich darauf erklärte der Vorsitzende mit lauter Stimme, daß sie ihre Proben gut gemacht, und ermahnete sie ferner der edlen Singekunst obzuliegen. Hiemit gieng also für diesesmal die Versammlung auseinander.

Die Poesie und Musikproben dieser Leute mögen auch, mit dem verglichen, was sie jetzo sind, noch so gering und im Grunde schlecht seyn, so verdienen sie doch wirklich Lob und Achtung, denn sie sind die Ueberbleibsel von dem, was unsere Vorfahren zur Verbesserung unserer Sprachen, zur Ausschmückung der Dichtkunst, und zur Erfindung der Tonkunst gethan haben. Auch bey

denen,

jenen, die es noch fortsetzen, gehört eine gewisse Begeisterung dazu, denn wer würde sich ohne sie wohl die Mühe geben, auf ein Lied oder einen Gesang zu denken, und ihn sogar nach einer gewissen erfundenen Melodie abzusingen. Denn andere Belohnungen, als das Lob ihres Mitmeisters haben sie doch nicht, und müssen noch überdieß befürchten, daß sie dem Hohngelächter unbilliger Zuhörer ausgesetzt sind.

Inzwischen klagte doch einer der Meistersänger, daß ihre Gesellschaft in Verfall käme, und ihr nicht mehr so viele beyträten, als ehedem, daß sich die Anzahl von funfzehn bis auf fünf oder sechs vermindert hätte, und daß auch diese, mit ihren Stücken zuweilen zurück blieben. Wer sollte aber alles das von einem Zeitalter denken, das so fruchtbar an Poeten ist, indem sie viel häufiger gebohren werden, als sterben.

Unsere würdigen Minnesinger hatten noch zwey Bücher in Folio herausgelegt, in denen sich ihre Stiftung, ihre Einrichtung, die Gesänge ihrer Mitglieder, von Jahr zu Jahr, Nachrichten zu ihrem Lobe, und die schön ausgemalten Wappen ihrer Glieder befanden. Der vordere Theil des einen Buchs bestand aus Pergament, der hintere aber aus starkem Papier.

Neben der Thüre des Gasthofes, wo sie versammelt waren, hiengen zwo Tafeln heraus. Damit man sich einen Begriff von ihren Versen machen kann, die doch so gar alt nicht seyn können, oder wenigstens in eine neuere Mundart übergetragen sind, will ich hier buchstäblich einrücken, was auf ihnen geschrieben stand.

Nach Christi Geburt als die Zahl war
Neunhundert sechzig und vier Jahr
Daß Meister Gsang so lobesan
In guten Form und Ordnung kam,

Als Kayser Otth der Erst von Macht
Und Leo Pabst zu Rom der Acht
Diese zwölf Meister wohl berühmt
Aus Teutschland nach Rom bestühmt
Ihr Dichtgesang zu hören an
Ob icht Tadel und Wandel dran.
Der Kayser und Pabst lobt die Kunst
Thett der Singekunst zum Rhum und Gunst
Verehren eine Cron von Gold
Die immer bey Ihn bleiben sollt.

Beyde Tafeln sind schwarz und die Aufschrift in goldene Buchstaben. Auf der, worauf die obigen Reime stehen, befand sich noch diese Nachricht:

Errichtet mit zwölf Gliedern im Jahr 940 unter Pabst Leo dem achten, und Kayser Otto dem Ersten, erneuert 1490 und erneuert 1550. Bestätiget mit einer goldenen Cron. Die Tafel war erneuert im Jahr 171[illegible] Auf der andern Tafel las man folgende Verse nebst den Namen der ersten zwölf Meistersänger:

Die Poeten aus Graecia
Ein Lorbeerkranz verehrten da,
Welche das Best thetten im singen
Cron und Cranz thetten davon pringen
Also durch die zwölf mit Nam
Das Gsang in Teutschland aufkam
Welches so weit um ist erschollen
In viel Stätten Gott zu Gefallen
Darin man jetzt hält Singschul
Lehrt Gottes Wort auf dem Gwerbstuhl

Der woll mit Gnaden allezeit walten
In unserer Stadt bey Jungen und Alten
Daß wir mit Gsang sein göttlich Namen
Hier und dort mögen loben. Amen.

Wer mithin diese Gesellschaft als die Nachkommen derer ansieht, die vor mehr als acht Jahrhunderten daran gedacht, der Dichtkunst und der deutschen Sprache aufzuhelfen, und sie zu verbessern, muß allezeit erfreut werden, diese würdigen Ueberbleibsel der ältesten Sprach verbesserer anzutreffen, sie mögen sonst mit ihren Ausarbeitungen für unsere Zeiten auch noch so weit zurück und ohne Hoffnung seyn, sie jemals zu erreichen. Billig sollten sich unsere besten Dichter der Art, die jetzo überall tönenden Minnesinger und Banden, vereinigen und ihre Stelle übernehmen. Aber dann müßten sie sich auch, wie in den alten Zeiten, aus allen Landen versammeln, um ihre Stärke an einem gewählten Platze hören zu lassen, eine Sache, die ich um ihrer Menge willen für sehr leicht und thunlich halte.

Paris, den 22. Hornung, 1774.

— — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
— — — — — Heute hat man in der Opera endlich ein neues Stück les Sabins gegeben, nachdem die ganze Zeit über, die ich hier bin, wöchentlich dreymal und immer das nemliche le devin de village nebst ein paar andern kleinen Stücken aufgeführt worden ist. Das Opernhaus sieht von außen bey weitem nicht so geräumlich, als es wirklich ist, und man sollte glauben, daß es beynahe ein Gebäude mit dem Palais royal machte; Vornher laufen Arkaden, unter denen die Eingänge zum Theater, desgleichen verschiedene dazu gehörige Officen sind. Zwo große Treppen führen zu den Logen, und die kleinen nach dem

Par-

Parterre. Die Gallerien mit den Logen gehen beynahe Zirkelförmig um die Bühne herum, und sind vierfach über einander gesetzt, ohne daß sie dadurch zu niedrig werden. Sie sind mit Schnitzwerk ausgeziert, schön gemalt und vergoldet. Das Parterre senkt sich abschüssig nach dem Orchester zu, und wird mit Kronleuchtern und einer Menge Lichter erhellt, unglücklicherweise aber hat es keine Bänke. Der Himmel ist oval mit sehr schön gemalten Sinnbildern, dem Apollo und den Musen verziert. Man sagt, daß das Theater drey bis viertehalbtausend Zuschauer fassen könne. Auch bin ich gewiß, daß es gröser, als das Manheimer ist. Die Bühne hat in ihrer Oefnung 32 Fuß in der Höhe, und 36 Fuß in der Weite, woraus man sich zugleich einen Begriff von dem Raum im Paterre und den Logen machen kann. Sie ist vorne zu beyden Seiten mit kannellirten und durchbrochenen Säulen besetzt, oben aber mit einer Groupe geschlossen. Die Bühne ist mit allem nöthigen Maschinenwerk zu den Vorstellungen und den Tänzen versehen, man hört den Klang der Instrumente überall deutlich, und unfehlbar gehört das neue Opernhaus zu Paris mit unter die schönsten, die man sehen kann.

Ungeachtet die Einnehmer bey allen Hauptspektakeln nur eine gewisse Anzahl Zettel ausgeben sollen; so suchen sie doch allezeit noch einige fortzuschaffen. Dadurch wird schon der Platz in den Logen ziemlich enge, und für die Zuschauer unbequem; in dem Parterre aber der Aufenthalt gar gefährlich; nicht einmal zu erwähnen, daß man drey bis viertehalb Stunden zu stehen hat: eine Ungemächlichkeit, die eine Art Leibesstrafe ausmacht. Denn da in demselben alles, aus Mangel der Bänke, stehen muß, so wird, der Gegenwart der Soldaten ungeachtet, zuweilen das Gedränge so groß, daß die Leute nicht für ihre Arme Platz haben, und weil alle die Hüte abnehmen müssen, sie ihnen oft verlohren gehen. Um sich ein wenig

Luft

luft zu schaffen, drängen die Hintern die Vordern, und diese wieder zurück auf jene: dadurch entsteht eine beständige Bewegung von und nach der Bühne zu, die sich mit nichts besser, als der Ebbe und Fluth vergleichen läßt. Hat einer das Unglück an einen groben Nachbar zu kommen, so muß er befürchten, daß ihm, mit Jenes seinen Ellbogen und Fäusten, ein Eingeweide gequetscht, oder ein paar Rippen zerbrochen werden. Ich wünschte wohl den guten Leuten, die gerne die Comödien und Opern besuchen, und nicht Geld genug haben, eine bequeme Stelle zu bezahlen, daß Herr de Sartine einmal in ihrer Gesellschaft gewesen wäre, es sollte bald besser geworden seyn. Unterdessen sieht es für die, welche drum herum sich befinden, lächerlich aus, zuweilen das Quäcken eines gepreßten Dickbauchs zu hören, oder die Arme, Zettel, Bücher und Hüte in die Luft fliegen zu sehen, wenn ein Theil einmal plötzlich auf den andern zudrängt.

Für alle Anwesende, und selbst die Schauspieler, muß es höchst unangenehm seyn, daß man in dem Parterre nicht aufhört zu lachen und zu klatschen. Sobald es einem einfältigen Bedienten, einem vorwitzigen Kaufmannspurschen, oder einem leicht zu erstaunenden Schneidergesellen einmal einfällt, ohne alle Beurtheilungskraft über einen Luftsprung eines Tänzers oder ein Wort das ihm gefällt, zu lachen, oder zu klatschen, so steckt er gleich alle übrigen an, und es erschallt für eine ganze Zeit ein solches Getöse, daß man nicht mehr hört und sieht. Ja ich bin sogar gewahr worden, daß man ganze Stellen in den Opern und Operetten laut, und mir zum größten Eckel, nachgesungen hat, und wundere ich mich, daß die Leute mit den Erfrischungen warten können, bis ein Auftritt zu Ende ist, ohne ihre Waaren auszurufen, wiewohl sie doch oft genug ihre Köpfe zu den Logen hineinstecken. Aus diesem Ungestüm des Pöbels zeigt sich gar zu deutlich,

daß

daß es der Nationalcharakter sey, durch Kleinigkeiten und ohne alle vorhergegangene Beurtheilung entzückt zu werden. Es ist leicht möglich, daß das schlechteste Stück auf diesen drey Theatern sein ganzes Glück dem Urtheile eines solchen einfältigen Tropfen zu danken hat. Es haben bey der heutigen Opera verschiedene Böses im Sinn gehabt; allein der Lärm, das Frohlocken und Klatschen der ganzen Gesellschaft der Commis und Schneiderpursche hat ihnen sogleich zu schweigen angerathen. Ungeachtet sich alles, besonders was die Opera besucht, so gut putzt, wie es ihm möglich ist: so thut doch ein jeder wohl, daß er sich auch hierinne nach dem Geschmack des Volks richtet, und wenn er sich in eine dem Balken nahe Loge setzen will, in seinen größten Staat steckt, oder lieber gar da wegbleibt. Vor etlichen Wochen habe ich einen ärgerlichen Auftritt der Art mit angesehen. Kurz zuvor ehe der Vorhang aufgezogen werden sollte, entstand auf einmal im Parterre ein solches Getöse von Lachen und Klatschen, daß mir die Sinne hätten vergehen mögen. Ich fragte meinen Nachbar um die Ursache: Darauf sagte er mir, dort sollte ich sehen, wie schlecht die Leute gekleidet wären, die sich dem Balken so nahe gestellt hätten, und ob man dem Publikum keine Achtung schuldig wäre? Es ist wahr, sie hatten nur Tuchröcke an, und das Frauenzimmer eine Saloppe um; allein sie waren doch recht sauber angezogen, und hatten ihr Geld so gut bezahlen müssen, als der gleich ruhig neben ihnen stehende, vielleicht außerdem bettelarme aber geputzte Ritter mit dem Ludwigskreuze. Die Leute glaubten wohl nicht, daß es ihnen gölte, und blieben, bis ein Officier von der blauen Garde in ihre Loge trat, und ihnen heimlich anrieth, ihre Plätze zu verlassen. Unter einem allgemeinen Frohlocken giengen sie darauf fort, kamen unter gleich starkem Gelächter aller rechtschaffenen Franzosen in der dritten Gallerie wieder zum Vorschein, und damit war der Aufruhr gestillt. Wo hätte sich das wohl

wohl noch sonst zutragen können? Hergegen habe ich einen Herrn in einem schwarzen Sammtkleide und einer vergoldeten Weste, den Degen an der Seite und den Hut unter dem Arme auf dem Fischmarkte ein Stück Stockfisch einhandeln, in sein Schnupftuch wickeln und einstecken sehen. Der hätte doch wohl auf dem Balkon erscheinen können, wenn er gleich im Grunde ein armer Lump war. Wer aus dem öffentlichen Schauspiele geht, thut am besten er nimmt sich einen Fiacre, weil er leicht einen Habhaft werden kann, oder läßt sich wenigstens einen Savoyarden vorleuchten. Man ist alle Augenblicke in Gefahr bey dem engen Raume vor dem Opernhause und dem italiänischen Theater zertreten zu werden. Es ist unstreitig, daß die Verzierungen auf den Bühnen und die Kleidungen der Schauspieler so prächtig sind, und so oft abwechseln und verändert werden, als es sich nur denken läßt, und es der geringste Umstand erfordert, am meisten in den Opern, etwas weniger bey dem italiänischen Theater. Ihre Zeuge sind größtentheils Seide und maßiv Gold und Silber. Es fehlt den Schauspielerinnen auch nicht an ächten Juwelen, da die Einkünfte einiger unter ihnen auf dreyßig tausend Livres steigen sollen, ohne das zu rechnen, was sie noch nebenher verdienen, denn jeder Große in der Stadt sucht darinn einen Theil seiner Pracht, daß er eine Sängerin, eine Tänzerin, oder eine Aktrice unterhält.

Die Bühnen sowohl als die Orchester, sind zahlreich besetzt, und es ist gar nichts seltenes, daß in der Opera hundert und funfzig Personen in einem Chor auftreten, und wohl halb so viel tanzen, so bald es die Stücke fordern. Eben so hat das Orchester niemals unter funfzig fertige Musikanten. In den beyden Comödien ist die Zahl von allen etwas geringer, doch noch immer groß genug, das ganze Theater anzufüllen. Aus

alle dem können Sie nun die Pracht eines französischen Schauspiels in Rücksicht auf das Aeußere beurtheilen.

Die Operisten dünken sich um einen Grad wichtiger als die übrigen Schauspieler; der Himmel weiß warum. Vielleicht weil sie sich, und ehe noch alle unter die freye Künstler aufgenommen wurden, nach Art der damalige Zeiten in eine eigene Gesellschaft unter dem Titel: l'Academie royale de Musique, (*) den sie noch führen, b geben haben. Ich gehe zuweilen nach geendigter Fa cenopera auf den Foger, den Ort, wo man ihre B kanntschaft am leichtesten machen kann. Die Stück welche auf den hiesigen Theatern aufgeführt werden, sin bekannt, und keine andere als solche, die französisch Verfasser haben, können ihr Glück machen. Auf de italiänischen Theater geben sie insgemein Operetten u mit Farcen angefüllte Spiele; zuweilen kommen au Gespräche und Arien in italiänischer Sprache, als Ueb bleibsel ihrer ursprünglichen Einrichtung, vor. D mehresten Stücke, die man auf der französischen Büh vorstellt, sind Lustspiele. Moliere ist noch immer i großem Ansehen, und seine Comödien werden oft wied holt, selten aber Trauerspiele aufgeführt; doch je mehr, als ehedem. Le Centenaire, das man kürzli zur Jubelfeyer des erstern vorstellte, hat mir viel Ve gnügen gemacht. Die Verzierungen waren dabey u vergleichlich. Auf dem italiänischen Theater ist die M sik ziemlich in italiänischem Geschmack, in dem Oper hause hergegen wird sie rein und lauter, wie sie die Fra zosen haben, gegeben. Es ist bekannt, daß man ih Stärke in diesem Theile der schönen Wissenschaften nic

se

(*) C'est le titre que porte encore aujourd' hui l'Opera de Pa Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon q de toutes les Academies du Royaume et du Monde c'est furément celle qui fait le plus de bruit. Rousseau Dict de Musique.

sehr schätzt, und es ist wirklich wahr, daß die Monotonie, das schreyende, und die fast keine Pausen kennende Composition einem jeden Ausländer, der nur ein wenig Ohr hat, sogleich auffallen und eckeln muß. Aber wenn es nun ihrer Empfindung angenehm, und ihren Ohren schön ist, wie will man, ohne ungerecht zu seyn, fordern, daß sich beynahe der ganze Cörper mit allen seinen Nerven nach einem andern Volke, und wenn es auch die Italiäner selbst wären, umbilden solle. So lange die Franzosen keine andere, als ihre laufende Sprache haben, und so lange sie nächst ihrer Musik keine andere kennen, und auch noch alsdann, wird ihnen immer die Ihrige am besten gefallen; weil der Grund davon in der Einrichtung ihrer Sprache, und ihrer Denkungsart liegt, und so wenig sie mithin verlangen können, daß die Ausländer die französische Composition schön finden, eben so wenig sollten die Ausländer ihnen zumuthen, die ihrige dargegen schätzen.

Die Einrichtung bey den Opern ist so, daß die Tänze oft mitten in die Auftrittte einfallen, und alsdann bleiben die Sänger und Sängerin wohl gar auf der Bühne sitzen, bis der Tanz geendigt ist, und fahren nachgehends fort. Mir schmeckt die halb italiänische Musik besser, als die französiche Opera und Comödie, und ungeachtet die Stücke leider noch mit allzuvielen Narrenpossen angefüllet sind, so besuche ich das italiänische Theater doch fleißiger, als die beyden andern; weil man schön darinnen singt. Besonders läßt sich hier Madame la Rouette, die unstreitig eine der schönsten Sängerin in Paris ist, fleißig hören. Wie hoch die Stimme und Singkunst der Madame Trial geschätzt wird, ist bekannt. Ihre guten Schauspieler drücken sich, um alles recht fühlbar vorzustellen, überaus lebhaft aus. Allein es ist mir anstößig daß sie so viele Geberden und Grimassen machen. Ich will immer voraussagen, welche

Hand und welcher Fuß in Bewegung gesetzt werden wird, sobald der eine nur erst gebraucht worden ist. Kurz, sie schneiden mir zu viel Gesichter, und reden zu oft mit Händen und Füßen, so, daß mir alle Augenblicke die Originale zu dem Urtheil des Rousseau über den Marcel vorkeren. Inzwischen scheint es wieder der Geschmack der Nation zu fordern; denn der Beyfall der Zuschauer steigt mit der Zunahme der Verzuckungen, welche die Schauspieler sehen lassen. Eben so geht es bey ihren Tänzen, jemehr Mademoiselle Heinel und nunmehrig Madame Fierville Luftsprünge thut, je größer ist das Klatschen und Jauchzen, und nicht stiller wird es, als wenn sie alle Wollust auf einmal mit den sanftesten Geberden, bey jedem andern Ton der Musik auf eine neue Art auszudrücken sucht; weil sie die Zuschauer alsdenn nicht mehr rührt. Sie haben bey der Opera einen Sänger, Monsieur le Gros. Er singt einen Alt, und übertrifft, wie mir deucht, mit der Biegsamkeit und Deutlichkeit seiner Stimme, alle andere seines Geschlechts. Mademoiselle du Plant hält man für die beste Sängerin, wenigstens hat sie immer die vornehmsten Rollen. Es ist aber noch eine andere da, die ich ihr gerne an die Seite setzen möchte, nemlich: Mademoiselle Arnauld. Ungeachtet sie nicht mehr jung ist, so hat sie doch noch alle Lebhaftigkeit in ihren Handlungen, und ihre Stimme ist englisch schön und leicht. Ihr Betragen im Umgange ist ganz ungezwungen und natürlich. Sie sucht doch gern witzig zu seyn. Ich traf sie kürzlich bey einem meiner Bekannten mit dem Prinzen N — n, der sie unterhalten soll, an. Bey Betrachtung eines Bildes, das eine bilische Geschichte vorstellte, sagte sie, obgleich aus überflüßig und übelangebrachte Witze: sie lase die Bibel unter allen Fabelbüchern am liebsten.

Vor allen Tänzerinnen verdient Mademoiselle Heinel unsere Landsmännin unstreitig den Vorzug, weil sie für alle Nationen schön tanzt. Sie fliegt gleichsam zu einer Zeit nach dem Geschmack der Franzosen mit dem größten Anstand in die Luft, und erregt zu einer andern Zeit mit einer jeden neuen und sanftern Geberde bey jedem Tacte einen höhern Grad des Gefühls und der Wollust. Sie ist nicht groß, allein unter dem wohlgewählsten Anzug und einer regelmäßigen Sellung, kömmt sie recht majestätisch aus dem Grunde der Bühne hervor. Sie hat ihre Augen so in der Gewalt, daß sie einmal halb sterbend, und dann wieder feuriger und blitzender, wie ihre Brillanten aussehen. Sie tanzt entweder ganz allein, oder mit dem Monsieur **Vestris**, der für die Franzosen der größte Tänzer scheint, weil er der stärkste Springer ist. Nächst ihm ist **Dauberval** der erste. Nach der Heinel wird Mademoiselle **Guimard** sehr geschätzt, und es ist andem, daß dieses schwarze, magere, und nicht über sechs Spannen hohe Ding, wie ein Sommervogel bey heißen Tagen auf dem Theater herumfährt. Ihre Verehrer geben ihr ansehnliche Summen, dargegen rühmt man von ihr, daß sie überaus freygebig sey, und den Armen viel Gutes thue. Einer meiner Bekannten hatte mich nach einem mir fremden Hause gebracht, und wollte auch nicht sagen, wo er mich befände. Ueber den Eingang des Hauses innerhalb des Vorhofes war Apollo, der die Terpsichore krönte, in einer Groupe aufgesetzt. Wir kamen durch den Eingang in einen Saal, in dem die Thüren schöne Spiegel, die Fenster in der Decke angebracht, die steinern Säulen aber, die das Dach trugen, so canellirt gemalt waren, daß man es schwerlich ohne es anzuführen, für das, was es war, erkennen konnte, und das galt auch von den unter dem Plafond gemalten Statuen. Da der Saal einen Garten vorstellen sollte, so

war er an einigen Orten durch grünes Gatterwerk abgetheilt, das mit so feinem Glase ausgesetzt war, daß ich beynahe eins zerstoßen hätte. Rings um den Saal standen auf einem Aufsatz Blumen, als Levcoien, Jasmin, Tinus, die sich zum Theil an dem Gatterwerke in die Höhe wanden. Man gieng aus dem Saal in kleine Nebenzimmer, in denen die besten seidenen Möbeln standen, und davon das Eine nur durch eine Glaswand von dem Andern getrennt war. Man konnte sich darinn nackend aufhalten, mit der Gesellschaft im Nebenzimmer sprechen, und sie sehen, ohne doch bemerkt zu werden. Es war zum Baden eingerichtet, und das Badegeschirr ließ sich unter einem Bette hervorziehen. Schade ists, wenn es gebraucht wird, daß die prächtigen Möbeln, Tapeten, Malereyen und Vergoldungen durch den Dampf des Wassers verderben. Hinter dem Hause war noch ein artiger kleiner holländischer Garten, und in einem andern Theil ein niedliches Theater für ungefähr hundert Zuschauer angelegt. Es war nicht schwer, auf die Anfrage, wo ich wäre, zu antworten, daß ich mich in einem Feenhause, oder der Wohnung eines witzigen Wollüstlings befinden müßte, und die Erklärung erfolgte nun: Es ist Mademoiselle **Guimard**. Man kann daraus von der Verschwendung einer solchen Person urtheilen, doch sie verdient viel, da sie im Stande ist, ein ganzes Volk zu bezaubern. Mademoiselle **Allard** und **Linguet** sind ebenfalls in Paris wegen ihrer Stärke im Solo tanzen berühmt. Ich werde die Letztere der Ersten, keine von beyden aber den Vorigen vorziehen.

Warum ich die französischen Schauspiele seltener besuche, habe ich Ihnen schon gesagt, und ich gehe nur alsdann hin, wenn ich gern einmal lachen will, wozu mich **Preville** besonders bringen kann. **Bellcour**, Madame **Gauceau**, Madame **Desouce** und Monsieur **Deseffart** sind ihre besten Leute. Der Schluß ist allema

allemal dieser: man kann in der Hauptstadt prächtige und vortrefliche Schauspiele sehen, wenn sie gleich nicht in aller Absicht die vollkommensten können genennt werden. — — — — — — — — —

London.

— — — — — — — — — —

— — — — — Daß es in London allerhand Ergötzlichkeiten geben wird, auch zu der Zeit, wenn es um der Religion und englischen Kirchengebräuche, oder anderer Umstände willen nicht angeht, alle Arten zuzulassen, oder man auch nicht aufgelegt ist, an jenen durchgängig Geschmack zu finden, kann man sich leicht vorstellen. Da es itzo in der Fastenzeit ist, so wird auf den beyden Theatern in Covent Garden und Drury Lane wöchentlich zweymal, Mittwochen und Freytag, eine geistliche Musik unter dem Namen Oratorium des Abends aufgeführt. Es lassen sich die besten Sänger in der Stadt, und große Virtuosen auf blasenden Instrumenten hören. Man giebt dabey Stücke, die entweder noch Händel oder andere Meister nach ihm gesetzt haben. Ich bin am Freytage in einem solchen gewesen. Die Sänger und Sängerinnen haben mir, in Ansehung ihrer Stimmen so gar außerordentlich nicht gefallen. Hergegen hat ein berühmter Hautboiste Fischer, bis zum Entzücken schön geblasen. Das Stück war, glaube ich, von Händeln, und hat mir von dem Geschmacke der Engländer in der Musik gute Begriffe beygebracht. — — — — — — — —

London vom 6ten May 1774.

— — — — — — — — — —

— — — Gestern bin ich eine Viertelstunde in Charing Croß auf- und abgegangen, ehe ich schlüßig werden konnte, ob ich lieber die Societät der Wissen-

schaften, oder die Opera besuchen wollte, endlich wählte ich doch das Angenehmste und Nächste, und das war ins königliche Opernhaus, das im Haymarket ist, zu gehen.

Das Gebäude hat von Außen nicht das geringste Ansehen, man kann hundertmal vorüber laufen, ohne darauf zu verfallen, daß hier Opern gegeben werden. Der innere Raum theilt sich ins Theater und die Plätze der Zuschauer. Die Letzten nehmen die Seiten und Hinterwand nebst dem Parterre ein. An den Seiten sind nur Logen dreyfach übereinander. Das Parterre ist mit Bänken ausgesetzt, die von dem Orchester weg, immer erhabener sind, und bis an die erste Gallerie stoßen. Alle Bänke, die hinter dem Parterre mit den Logen parallel in die Höhe gehen, heißen die Gallerie, die wiederum in drey Aufsätze abgetheilt sind. Da die bretern Decken der Gallerien eine Art Resonanzboden machen so hört man die Musik daselbst beynahe klingender, als im Parterre und in den Logen. Hergegen hat man nich die beste Gesellschaft, und steckt in einem Winkel, wo nicht das geringste Licht hinfällt, dargegen bezahlt man aber in der untern Gallerie auch nur drey Schillinge für den Platz.

Die Logen und Bekleidungen sind reinlich gemalt ausgeschnitzt und vergoldet, allein die in dem Gebäude verschwendete Pracht geht nicht weit, und die Bühne wird zu meiner Verwunderung nicht genug erleuchtet. Es können sich ungefähr anderthalb tausend Zuschauer im Hause aufhalten.

Die Vorsteher lassen es auch sonst an nichts fehlen das Maschinenwesen ist in gutem Stande, und die zahlreichen Spieler, Tänzer und Sänger erscheinen in einer die Augen blendenden Pracht, die der Schmuck der Sängerinnen und Tänzerinnen vollständig macht. Ihr vornehmster Sänger ist der verschnittene Signor Milico

dessen

dessen Verstümmlung man an den ungeheuern Waden und dem fürchterlichen Bauche würde sehen können, wenn man sie nicht schon in seiner Stimme hörte. Er ist ein Mann von ungefähr 40 Jahren, und hat immer die Hauptrollen. Mir gefällt die unnatürliche Discantstimme eines Castraten nicht, da sie im Grunde heiser klingt, und die Ohren, wie das Geschrey eines Hahnes, angreift. Es mag seyn, daß er länger aushalten kann, obwohl ich natürliche Stimmen gehört, die es ihm gewiß gleich thun. Als Akteur erbaut er mich noch weniger. Wie viel angenehmer singt nicht Signora Cecilia Davies, der ich nach meinem Ohr den Schritt vor der Signora Marchetti gebe, ohngeachtet ihr diese vorgeht. Die Stimme der Erstern ist rein und schallend, wie eine silberne Glocke. Die Opern sind so der Ort nicht, wo man auf die Aktion im Urtheilen zu sehen hat, da das Singen die Vorstellung schon unnatürlich macht, ungeachtet auch die Sprache, wie sie im gemeinen Leben gesprochen wird, ein Gesang ist, und melodische Töne fordert, so, daß man nicht nöthig hat, um den Aufzug natürlich zu finden, sich in eine andere Welt zu setzen, wo die Sprache das Schlagen der Nachtigallen nachahmt.

Seit acht Wochen hat man wechselsweise den Antigono, oder Perseo gegeben, und starken Besuch gehabt. Die Tänzer und Tänzerinnen treten zwischen den Akten auf, und fallen nicht in das Singen ein, wie bey den Fragmenten der Franzosen. Die Composition ist so wie der Text italiänisch, und dem Nationalgeschmack eine tändelnde Musik zuwider. Doch klagt man, daß die Engländer sich hierinnen verschlimmerten. Insgemein tanzen Monsieur Fierville mit Nina Favier, die ungefähr eine Tänzerin wie die Guimard ist, und Mademoiselle Marconi mit Signor Bocchini. In der Art zu tanzen habe ich bey diesen gelenken Personen keinen Unterschied mit den Franzosen bemerkt, her-

gegen frohlocken die Engländer, wenn die Tänzerinnen wollüstige Stellungen annehmen, da jene bey ihren Manieren, Grimassen und Kreuzsprüngen klatschen und jauchzen.

Zeithero sind die Operisten Donnerstags, Sonnabends und Dienstags Abends um 7 Uhr aufgetreten, da sie vor Ostern um 6 anfiengen.

Weder in der Opera, noch auf dem Theater in Drury Lane, habe ich gesehen, daß man sich sehr unruhig bezeigte. Sobald die Schauspieler in den Vorstellungen begriffen sind; sobald herrscht bey guten Stücken Stille und Aufmerksamkeit. Da auch oft in den Nachspielen Operetten gegeben werden; so kann ich mich nicht besinnen, so wenig, wie in der Opera gehört zu haben, daß die Zuschauer sich es hätten beykommen lassen, überlaut nachzusingen. Auch verspart man seinen Beyfall, so wie das Gelächter, immer bis zu Ende der Recitation, oder des Gesangs, und stört dadurch weder den Zuhörer in der Aufmerksamkeit, noch den Spieler in seiner Rede. Wenn man es an nichts spürte, daß man auf dieser Insel unter einem ernsthaften Volke wäre: so würde man es in den Schauspielen inne werden. Das unerträgliche Frohlocken und Lärmen der Franzosen über eine jede Kleinigkeit, und so oft eine Sängerin ein Trillo macht, oder lange aushält, ein Tänzer einen Luftsprung thut, oder ein Schauspieler einige Worte mit Heftigkeit herausstößt und in Bewegung geräth, hört man von niemand, wenn nicht zuweilen ein junger ausgelassener Mensch seine Stimme erhebt. Unterdessen hängt hier wie in Paris, das Glück, das ein neues Stück macht, von zufälligen Dingen ab; wenn mir gleich der Einfluß des Pöbels geringer scheint. Oft hat die gute, mit Nachdruck ausgeführte Vorstellung des Schauspielers einer schlechten Arbeit fortgeholfen; und ein andermal ist ein gutes Stück Gefahr gelaufen,

verwor-

erworfen zu werden, weil eine böse Parthey unter den Zuschauern war, die den Beyfall störte; oder weil die Vorstellung nachläßig gemacht wurde. Wer seine Arbeit zuerst auf ein großes Theater giebt, nimmt ein Loos in der Lotterie; und in dem Munde guter Schauspieler, ist oft ein schlechtes Stück zum Lesen, doch für das Ohr erträglich geworden.

7.

Ein aufgefangener Brief.

(Aus den neuen Mannichfaltigkeiten.)

An den Hilarius.

Wenn Sie seit unsrer Trennung zuweilen kleine Beängstigungen empfunden, über deren Ursache Sie zweifelhaft geblieben; so können Sie mich ohne Bedenken deswegen in einigen Verdacht ziehen. Nicht, als ob ich so eitel wäre, meiner Entfernung den mindesten Theil davon beyzumessen. Sie sind jetzo viel zu glücklich, und noch zu reich an Freunden, diesen kleinen Verlust bemerken zu können. Allein, sollte nicht die Sympathie zwischen Ihnen und Ihren musikalischen Kindern stark genug seyn, alle Gewaltthätigkeiten, auch in der weitesten Entfernung, zu fühlen, welchen die letztern hier oft ausgesetzt waren? Wenn dieses ist, mein Werthester, so habe ich alle Unruhen auf meinem Gewissen, welche Ihre väterliche Zärtlichkeit bishero dulden muste. Meine natürliche Neigung zur Musik wurde durch die herrlichen Eindrücke, welche sich in B... davon erhalten, immer mehr gereizt. Oft saß ich in Gedanken neben Ihnen am zauberischen Clavier, lauter Ohr und Bewunderung — dann wurde gemeiniglich durch eine heisere Landstimme zu früh mein lieblichster Traum unterbrochen. — Mein Durst nach den harmonischen Ergötzungen, die sonst meine Seele

durch

durch das ganze Gebiete der zärtlichsten Affecten leiteten, wurde hier desto dringender, je weniger ich Gelegenheit fand, ihn zu stillen. Einige Ihrer reizendsten Tonstücke waren in meinen Händen. Ein gutes Instrument hatte ich meine erste Sorge seyn lassen. Das Verlangen, etwas von ihrer Composition zu hören, und der Mangel an geschickten Meistern, verführte mich, zuweilen selbst einen Versuch zu wagen. Eine Verwegenheit, die ich Ihnen nicht genugsam abbitten kann! Stücke, die mich sonst bezaubert hatten, kamen mir jetzt so matt und so fremd vor, daß ich selbst darüber erstaunte. Jetzt sahe ich es überzeugend ein, was für seltsame Gestalten das schönste Tonstück durch eine schlechte Ausübung bekommen kann. Eines Ihrer schönsten Stücke wurde unter meinen Händen so mittelmäßig, daß man in Versuchung gerieth, es für meine eigene Erfindung zu halten. Von diesem Augenblick an, that ich ein Gelübde, alles, was ich von Ihrer Composition besitze, so lange zu verschliessen, bis ich es einst Ihnen selbst, oder meiner Ismene vorlegen könnte.

Von der hiesigen Musik überhaupt und von den Tonkünstlern unserer Gegend kann ich Ihnen eben nicht sehr vortheilhafte Begriffe beybringen. Ich habe von den privilegirten Tonkünstlern bishero mehr musikalische Bewegungen gesehen, als wirkliche Musik gehört. Was man hier mit dem ansehnlichen Namen eines Concerts beehrt, würde ich lieber ein diätetisches Mittel wider die Milzsucht genannt haben. Die Hauptsache scheint dabey auf einer tactmäßigen Bewegung der Glieder zu beruhen, und die Instrumente scheinen bloße Maschinen zu seyn, woran die sogenannten Tonkünstler sich vest halten, um bey ihren gesunden Bewegungen nicht aus dem Gleichgewicht zu kommen. Harmonie, Reinigkeit der Töne, Anmuth, Ordnung, Richtigkeit in der Ausführung oder geschickte

hickte Verzierungen — lauter zufällige Kleinigkeiten, oran man hier nicht denken darf! Unter den bloßen Lieb- abern der harmonischen Wissenschaft — (hier könnte an sie wohl ein Handwerk nennen,) habe ich die ge- hicktesten Leute gefunden, und auf dem Lande, wo ich e am wenigsten suchte, die erträglichsten Kirchenmusiken ehört. Die Stadtmusikanten einiger kleinen Orte nd ihren Namen mehr den Instrumenten, die sie öffent- ch bey sich tragen, als der Geschicklichkeit schuldig, die e darauf zeigen können. Ein einzig Beyspiel wird hin- eichend seyn, Sie von der Wahrheit dieser seltsamen Mey- ung zu überführen.

An einem meiner Geburtstage, den ich, um der er- ttenen Quaalen willen, gar nicht mit in das Register einer Lebensjahre eingeschrieben, erschienen, auf An- iften eines Freundes, sechs solcher musikalischer Hand- verksleute, die durch einen Irrthum der Natur, oder urch den Schneller eines erboßten Schicksals, eben so nerwartet in das Gebiete der Tonkunst, als jener Held n Arzte aus dem schmutzigen Schuhpech in den gehei- gten Vorhof der Dichtkunst, waren geschleudert wor- en. Sie nahmen den vielbedeutenden Titel der Ton- ünstler ohne Erröthung an. Ihr Eintritt und ihr gan- er Aufzug versprach wenig Freude. Indessen wurden ie Bogen mit großer Geschäfftigkeit gestrichen, die In- rumente hernach eine Stunde lang immer mehr ver- immt; die Stellen wurden sorgfältig ausgesucht, wo oder, ohne Schaden zu thun, alle nöthige Freyheit der Bewegung haben konnte, und endlich ein Trio vorgelegt, elches mich aufmerksam machte. Die zwo Violinstim- nen gehörten zusammen, die Baßstimme war aus einer ekanntn deutschen Oper. Das Trio war aus einer har- n, der Baß aus einer weichen Tonart gesetzt. Ein vor- reflicher Anblick für mich. Ich verbarg meine Verwun-

derung,

derung, und hoffte, daß man den Irrthum bald entdecken würde. Allein umsonst. Nach einem kurzen, durch Husten und Räuspern gemachten Vorspiel wurde das Trio angefangen. Ich zitterte vor Angst bey dem ersten Strich. Meine musikalische Gesellschaft spielte ungestört weiter. Die bekannte Katzenorger ist gegen dieses Trio eine himmlische Musik. Ich spürte in meiner ganzen Natur so große Veränderungen, daß ich genöthigt war, in einem andern Zimmer frische Luft zu schöpfen, und den Angstschweiß von der Stirne abzutrocknen. Bey meiner Zurückkunft hatten die Violinisten ihr Trio geendigt, der Bassist hatte von seine Arie noch eine Zeile übrig, die er, von seiner Geschicklichkeit überzeugt, Solo abspielte, ohne eine Note zu verfehlen. Mein Freund hatte sich ganz müde gelacht, und ich fragte nach einer kurzen Erholung, wer den Baß componirt hätte? Man sah auf den Umschlag und nennte mir den Componisten des Trio, ohne gefühlt zu haben, daß der Baß von einem andern Meister herrührte, und mit dem Trio gar keine Verwandschaft hatte. Nichts ist unbegreiflicher, als eine solche Unempfindlichkeit. — Da diese musikalischen Tagelöhner mir auf alles antworteten, was ich sie fragte, konnten sie unmöglich taub seyn — Nur gegen die Harmonie hatten sie die Ohren verstopft, und sie hätten ohne Schaden, vielleicht gar zu ihrem Vortheil, des Sinnes beraubt seyn können, der jedem wahren Tonkünstler so unentbehrlich ist. — Sie werden es mir, ohne eidliche Versicherung glauben, mein Theuerster, daß ich mir von diesen Künstlern kein zweytes Meisterstück ausgebeten habe. Man gab ihnen ein anderes Geschäffte, wobey sie mehr Geschicklichkeit beweisen konnten, ohne unsere Ohren weiter zu foltern.

Wenn Sie, mein Freund, bey dieser Erzählung noch nicht ohnmächtig geworden, (denn ich kenne ihre Empfind-

findlichkeit bey dergleichen traurigen Vorfällen,) so will h sie noch einige Augenblicke in die Kirche führen, nicht wohl Ihre Ohren, als Ihre Augen zu belustigen. Dort hen Sie einen langen hagern Mann in schwarzer Klei- ung, der das Ansehen einer vierten Furie hat. Mit der inen Hand scheint er den Umsturz des Chores, mit der ndern den Tod seiner Nachbaren beschlossen zu haben. nter seinen Füßen erzittert der Boden von gewaltigen actmäßigen Erschütterungen. Neben ihm stehen einige ufgedunsene Menschengesichter mit hervorragenden fun- elnden Augen, erhitzten Wangen, und weit aufgerisse- en Mäulern. Ein Furchtsamer würde glauben, daß iese Gesellschaft sich verschworen hätte, ihn zu zerflei- hen. Allein fürchten Sie Sich nicht. Es sind unsere Sänger, und sie müssen so höflich seyn, ihr Geschrey für inen geübten Gesang zu halten. Auf der andern Seite hen Sie eine mit Instrumenten gezierte Gesellschaft. erwarten Sie nicht, daß ich den Namen eines Tonkünst- ers noch einmal entehren werde! Es sind die hüpfenden Puppen auf der kindischen Leyer, die an dem Ton unschul- ig sind, welche die von den Federn berührte Saiten hö- en lassen. Die Orgel, so prächtig ihr Ansehen ist, kann ch Ihnen mit nichts deutlicher vergleichen, als mit ei- nem Raritätenkasten, worinn eben eine Schlacht geliefert wird. Man sollte glauben, daß der Organist auf en Clavieren und der Balgtreter auf dem Pedal Sturm iefen. — Zuweilen giebt es Augenblicke, in welchen man vermuthen könnte, daß die Orgel wirklich gespielt, und nicht, wie eine Walkmühle, gestampft würde; al- ein diese Augenblicke sind seltsam, und vielleicht sind es blos diejenigen, in welchen der Spieler sich seiner nicht be- oußt, oder von der vorigen Arbeit entkräftet ist. — —

Die Achtung, die ich Ihren Verdiensten und Ih- er Freundschaft schuldig bin, verbietet mir, Sie länger

mit

mit musikalischen Abentheuern zu unterhalten. Ich schätze mich glücklich, daß ich die süße Gewalt der Tonkunst kennen lernte, ehe ich die Martern fühlen mußte, die der bloße Mechanismus musikalischer Bewegungen in empfindlichen Seelen erregen muß. Ein Gedanke an Sie, mein Hilarius, erneuert alle die zauberischen Gestalten, unter denen mir sonst die edle Tonkunst erschienen, alle die süßen Eindrücke, die sie in unserer Seele machen, und alle Vorstellungen von der schöpferischen Macht, mit welcher sie der Schwermuth selbst neue Reize geben kann. Leben Sie wohl, und vergessen in Ihren harmonischen Zirkeln niemals Ihren ganz ergebenen Freund.

Melidor.

V.

Litterarische Anzeigen.

I.

Paris, vom Jahr 1770.

Hier wurde mit dem Januar des 1770sten Jahrs ein Journal de Musique angefangen; aber auch gleich n ersten Jahr schon wieder unterbrochen, bis es durch ne neue Gesellschaft wieder angefangen, und in eine sol- e Ordnung gebracht worden, daß es sich von 1773 bis ßt erhalten hat.

Um dem Musikfreund eine Idee davon zu geben, ollen wir die Einrichtung dieses Journals, so wie sie enigstens bey dem Anfang desselben gemacht worden ist, ittheilen; ob es aber noch jezt in eben dem Plan fortge- ßt wird, können wir nicht versichern, da wir von den ßten Bänden nichts zu sehen bekommen haben.

Alle Monate sollte ein Band herauskommen. Je- r Band war in drey Theile vertheilt. Der erste erzehlte inge aus der alten und neuen theoretischen und practi- en Musik. —

Der 2te gab Nachricht von musikalischen Werken, e theils schon vorher herausgekommen waren, theils aber ch erst während des Journals herauskamen. Alle Vo- l- und Instrumental-Werke, alle Schauspiele, wobey usik gebraucht wurde, und, da die Verfasser den Tanz f mancherley Weise sehr nahe mit der Musik verbunden seyn glaubten, auch alle Bälle wurden angezeigt.

Der 3te gab Nachrichten von Künstlern und Instru- entmachern — von musikalischen Academien, u. d. gl.

Wir wissen eigentlich nicht genau, ob dieses Journal gut aufgenommen worden, oder nicht, und ob es daher noch jetzt dauert; so viel aber ist immer gewiß, daß ein Journal, das sich auf eine einzige Materie einschränkt, allemal verdient, von dem Publikum gut aufgenommen zu werden. Wenn ein Journal sich über vielerley Materien verbreitet, so können natürlicherweise die wenigsten anders als obenhin behandelt werden, da im Gegentheil das in bestimmte Gränzen eingeschlossene seinen Gegenstand beßer ergründet, und gewissermaßen die Gränzen der Wissenschaft oder Kunst, die es behandelt, erweitern kann.

2.

Eben daselbst ist im Jahr 1771 heraus gekommen Manuel utile & curieux sur la mesure du tems; par M. Gabory. A Anger.

Der Verfasser hat nicht eigentlich ganz absichtlich vom musikalischen Zeitmaaß geschrieben; sondern nur beyläufig verschiedenes davon angebracht. Dieses ist es auch nur, was uns in diesem Werke hauptsächlich interessirt, und wovon wir dem Leser eine kleine Nachricht geben wollen.

Als ein Mittel, die Bewegung eines musikalischen Stücks genau zu treffen, empfiehlt der Verfasser eine Pendul. Obgleich dieser Vorschlag des Verf. schon bekannt ist, so wird doch noch wenig Gebrauch davon gemacht; indessen wäre es in der That zu wünschen, daß die Componisten sich dieser Art von Metrometer bedienen möchten, um dadurch mit hinlänglicher Genauigkeit die gehörige Bewegung ihrer Compositionen bestimmen zu können. Alle die aus dem italiänischen entlehnten Ausdrücke, deren man sich zur Bezeichnung dieser Bewegung bedient, als: adagio, largo, larghetto, allegro, andante, presto &c. sind noch schwankend und ungewiß; s

gebe

geben uns nur so ungefähr einen Begriff, und sind noch so unbestimmt, daß sich jeder Ausführer denselben auf eine verschiedene Art erklären kann. Aber, wenn der Componist, vermittelst der Zahlen, Zolle oder Linien über jedem musikalischen Stücke, die Länge, die man der Pendul, oder dem Metrometer zu geben hätte, um ein Stück in der besten und zuträglichsten Bewegung auszuführen, gehörig andeuten wollte, so würde er die Bewegung physikalisch bestimmen, — das Willkührliche wegnehmen, und nicht mehr dem unangenehmen Fall ausgesetzt seyn, seine Musik, selbst von den geschicktesten Leuten in einer unrichtigen Bewegung ausgeführt zu sehen, wodurch sie oft ihren ganzen innern Werth, Charakter und wahren Ausdruck verliert.

3.

Neapel. Hier hat der Ritter **Planelli** einen Tractat von der musikalischen Oper herausgegeben, der den Titel führt: *Dell' Opera in Musica*, Trattato del Cavalier *Ant. Planelli*, dell' ordine Gerosolimitano, in 8. Napoli, nella stamperia di *Donato Campo*, 1772. di pag. 272. (s. Novelle letterarie, Tom. III. l'anno 1772. pag. 616.)

Die musikalische Oper kann sehr großen Einfluß auf die Sitten der Nationen haben; sie verdient dazu in der That, so eingerichtet zu werden, daß ihre Wirkung und Einfluß auf die beste und nützlichste Seite gelenckt, und zur Beförderung der Tugend, und Unterdrückung des Lasters angewendet werde. Dies ist es, was der Verfasser in der Sprache eines Philosophen, Bürgers und Menschenfreundes zu bewirken sucht, indem er alle diejenigen Mittel und Wege vorträgt, die eine weitläuftige Gelehrsamkeit, und ein feiner Geschmack darbieten können, um das musikalische, in Europa herrschende

Schaupiel diesem vortreflichen und wünschenswürdiger Entzweck entsprechend zu machen. Die Misbräuche an unsern Theatern sind groß; wenn man aber verbessern wollte, so dürfte man sich nur in diesem Werke unsers Verfassers Raths erholen, so würden sich die besten Mittel finden, ihnen allen nach und nach abzuhelfen. Kurz dieses Werk enthält eine Sammlung theatralischer Gesetze, von deren Befolgung sich der Anfang einer neuen Epoche von Geschmack und Einrichtung in diesem Fach erwarten ließe.

Das ganze Werk ist in 7 Abschnitte getheilt. Der 1ste Abschnitt, dessen Innhalt blos Präliminarien begreift, enthält 3 Capitel. Das 1. Capitel giebt eine Definition und die Geschichte der Oper, worinnen bewiesen wird, wie alt dies Schauspiel in Italien sey, und wie es sich von Jahrhundert zu Jahrhundert verbessert habe; auch wird erzehlt, welchen Dichtern, Musikmeistern, Architekten, Malern ꝛc. diese Progressen zuzuschreiben sind — was es von Zeit zu Zeit für Veränderungen erlitten, und zu welcher Zeit es zu den Ausländern gekommen sey.

Das 2. Capitel untersucht, worinn die Vollkommenheit der Oper bestehe, und welche Eigenschaften darinn zusammen kommen müssen, um zu dieser Vollkommenheit beyzutragen.

Das 3. Capitel ist eine Analysis der schönen Künste überhaupt. Da der Verfasser in den folgenden Abschnitten von ihnen oft insbesondere reden mußte, so würde es nicht gut möglich gewesen seyn, die Regeln, die einer jeden von ihnen, einzeln genommen, zukommen, aus einander zu setzen, wenn er nicht vorher im Allgemeinen ihre Natur, und diejenigen Eigenschaften, die sie alle mit einander gemein haben, untersucht hätte. Er zeigt also in diesem Capitel, wie viele, und was für schön

Künst

künste es giebt, und, weil sie aus unsern Leidenschaften
lbst entstehen, wie wichtig sie sind; — daß sie alle ei-
en einzigen Entzweck mit einander gemein haben, und ihr
nterschied blos in der Verschiedenheit der Mittel beste-
, deren sie sich zur Erreichung ihres Entzwecks bedie-
en; — daß zwey verschiedene Arten von Vergnügen
us ihnen entspringen, nemlich: das Vergnügen der
Sinne, oder das aesthetische Vergnügen, und das
Vergnügen des Geistes, oder das pathetische; —
aß daher ihre aesthetische Kunst darinn bestehe, in uns
as aesthetische Vergnügen zu erregen; die pathetische
er darinn, unsern Geist zu den pathetischen Vergnügun-
n hinzureissen. Endlich zeigt er auch, worinn das We-
n dieser beyden Arten von Vergnügen eigentlich bestehe.
Bey dieser Gelegenheit stellt der Verfasser überhaupt über
n Mechanismus der Leidenschaften eine Art von Ex-
erimentalphysik an, indem er zu dieser Absicht auf
ne ganz neue, und seinen großen Kenntnissen vollkommen
ürdige Art, eine Folge oder Reihe von Grundsätzen aus
r Psychologie, und aus der Physiologie des menschlichen
örpers vorträgt, die sein Werk sehr unterhaltend ma-
en, und die leichtesten und zuträglichsten Mittel lehren,
ie man die Menschen zu großen Dingen geneigt und ge-
hickt machen müsse, nemlich dadurch, daß man in ihnen
e zu unsern Absichten nöthigen Leidenschaften erregt.

Der zweyte Abschnitt, dessen Gegenstand das Me-
odrama, oder musikalische Drama ist, enthält 7 Ca-
itel. Im ersten werden (nachdem die Quellen der
oetischen Aesthetik, die der Poesie aller Nationen ge-
nein sind angeführt worden) die Regeln der italiänischen
Versification, und der Gebrauch und die Anwendung
ieser Regeln in der Composition der Arien und Recitati-
e des Melodrama erklärt, damit der Vers dem Ohr
ngenehm, und zum Ausdruck der Affecten geschickt werde

Im 2. Capitel wird gezeigt, daß die Regeln des Pathetischen im Melodrama mit den Regeln des alten Trauerspiels einerley sind, mit Ausnahme einiger von den dramatischen Dichtern klüglich gemachten Veränderungen, die von verschiedenen Seiten betrachtet werden können, deren jede insbesondere den Innhalt eines der folgenden Capitel ausmacht. Im 3. Capitel wird also gezeigt, mit wie viel Grund und Recht unsere Dichter das zu strenge Gesetz der Einheit des Orts mildern, welches von den Alten vorgeschrieben und beobachtet worden, indem sie in ihr Melodrama die Veränderung der Scenen eingeführt haben, welch einen Vorzug dadurch unser Drama vor dem alten Trauerspiel erhalten habe; — welche Vorschriften unsere Dichter beobachten sollen, wenn sie eine solche Veränderung ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit anbringen wollen. — Im 4. Capitel wird die Ursache angegeben, warum die Melodramen eher einen frölichen Ausgang vertragen, als einen traurigen. Eine Sache, die den Regeln des alten Trauerspiels gerade entgegengesetzt ist. — Im 5. Capitel wird angemerkt, das von der Veränderung des traurigen in einen frölichen Ausgang, im Melodrama die Freyheit entstanden sey, die sich die dramatischen Dichter genommen haben, den Charakter des Protagonisten (der Hauptperson des Schauspiels) erhaben und hervorstechend zu machen; daß diese Freyheit den alten Tragikern versagt gewesen, welche ihrem Protagonisten nie mehr, als eine sehr mässige und immer noch mit Lastern besudelte Tugend geben konnten; daß blos darinn der erhabene Charakter des Protagonisten bestanden habe, und daß unserm Drama daher ein Vortheil zugewachsen sey. — Im 6. Capitel wird bemerkt, daß die Eintheilung der Fabel in 3 Akte besser sey, als die alte Art, sie in 5 Akte einzutheilen. — Im 7. Capitel endlich, wird bemerkt, daß die im Melodrama gewöhnliche Vermischung der Versarten wenigstens

eher

ben so gut, wo nicht besser sey, als die Einförmigkeit der Verse im alten Trauerspiel; durch unsere Vermischung der Versarten unterscheide man den Innhalt, welcher sich zu Recitativen schickt, besser von demjenigen, der sich zu Arien schickt, und mit dem Beyspiel des großen Metastasio wird bewiesen, daß die Dichter sehr oft mit dem besten Erfolg von der Welt dieses Gesetz übertreten haben; zuletzt wird noch etwas vom Recitativ- und Arienstyl beygefügt. —

Der Innhalt des 3. Abschnittes betrifft die theatralische Musik. Im 1. Capitel dieses Abschnittes werden die Quellen der musikalischen Aesthetik, oder derjenigen Kunst, wodurch die Musik dem Ohr angenehm gemacht wird, angeführt; es wird behauptet, daß in diesem Theil die italiänische Musik, der Musik der alten Griechen weit vorzuziehen, — und woher dieser Vorzug entstanden sey; — das pathetische der Musik, vermittelst dessen sie zu Erregung der Affecten geschickt wird, und ihre unmittelbare Wirkung, welche sie nicht allein auf dasjenige, was von den Leidenschaften dem Geist gehört, sondern auch auf den Mechanismus, oder auf den materiellen Theil derselben hat, wird untersucht, — sodann die italiänische Musik mit der Musik der alten Griechen verglichen, und bewiesen, daß in diesem Theil die alte griechische Musik weit vorzüglicher, als die jetzige italiänische gewesen sey, und aus welchen Gründen? — Aus den in diesem Capitel aus einander gesetzten Grundsätzen werden im zweyten Capitel die drey Hauptregeln der theatralisch musikalischen Schreibart hergeleitet, und über die besondere Schreibart für jede Leidenschaft, — und über einige Freyheiten, die sich bey der Aufführung die Akteurs herausnehmen, zum großen Schaden und Nachtheil der nothwendigen Energie der theatralischen Musik, Anmerkungen gemacht, und Erinnerungen gegeben. — Im 3. und letzten Capitel

dieses Abschnittes geht der Verfasser zu den besondern Schreibarten zurück, das heißt: zur Schreibart der Sinfonien, Ouverturen, Recitative, und Arien, und die Hauptregeln die dabey zu beobachten sind, nebst den Fehlern, in die Musiker in der Composition dieser verschiedenen Gattungen öfters zu verfallen pflegen, werden angezeigt.

Der 4te Abschnitt handelt von der Aussprache, oder wie man es gewöhnlich zu nennen pflegt, von der Deklamation in der Oper. Im ersten Capitel wird erklärt, wie nothwendig in der Oper eine schickliche und angemessene Deklamation sey, und welchen Nachtheil die geringste Vernachläßigung dieses Punctes dem ganzen Schauspiel bringen könne. — Im zweyten Capitel wird gezeigt, welche Art von Gesten (Aktion) und von Stimme dieses Schauspiel erfordere. — Im dritten Capitel werden allerhand Mittel vorgeschlagen, welcher sich die Akteurs bedienen können, um die Erlangung einer guten Deklamation zu befördern.

Die schicklichste und angemessenste Dekoration in der Oper, macht den Innhalt des fünften Abschnittes aus. Im ersten Capitel werden Betrachtungen über die schicklichsten Kleidungen, — über die Wahl der Farben der Kleider, — über die Geringschätzigkeit, womit man gewöhnlich, aber unrichtigerweise diesen Punct ansieht, — über die zweckmäßige Vertheilung der Zierrathen, und endlich über die gewaltigen Anachronismen, die häufig in diesem Punct begangen zu werden pflegen, gemacht. — Im zweyten Capitel werden die Eigenschaften betrachtet, die das Schauspiel in der Scene erfordert, und gezeigt, wenn, und bey welchen Gelegenheiten von den Regeln der Perspective Gebrauch gemacht, oder, um eine gehörige Weitläuftigkeit der Scene zu erhalten, davon abgegangen werden müsse; — welche Anwendung diese Regeln, nebst den

Regeln

regeln der Malerey und Architektur erfordern, um das Decorum oder die Wahrscheinlichkeit der Scene nicht zu beleidigen; — welche Zierrathen ihr zukommen, und durch was für Hülfsmittel der Scenenmaler seine Erfindungskraft anfeuern und fruchtbar machen könne. — Im dritten Capitel wird die Pflicht des Machinisten, die nöthige Geschwindigkeit in der Bewegung der Machinen und der Scenen, und die gehörige Aufmerksamkeit auf die Vertheilung der Lampen, um das Licht und den Schatten der scenischen Malerey nicht zu verderben, das Licht gesetzt. — Das vierte Capitel raisonnirt über die Construktion des Theaters, über die bequemsten Materialien zum Innern und Aeußern des Gebäudes, — über den Umfang, über die Form, über die Mittel es zur Fortpflanzung des Schalles, und zur vortheilhaften Ausnahme und Unterstützung des Gesangs der Akteurs, und der Musik des Orchesters geschickt und bequem einzurichten, — über die Struktur, über die Einrichtung der Gallerien, der Verzierungen, und endlich über die in diesem Puncte von den Architekten begangenen Fehler.

Im 6ten Abschnitt kömmt der Verfasser auf den Tanz der Oper, und das erste Capitel erklärt, was der Tanz sey, — wie viele Gattungen er habe — worinn sein aesthetischer Ausdruck bestehe — wie viele Quellen desselben er habe, — worinn sein pathetischer Ausdruck bestehe, und wie viele Quellen desselben er habe. — Das 2te Capitel beweist die Nothwendigkeit, daß die pantomimische Fabel mit der Fabel des Drama in Verbindung stehe, und zeigt, was der Innhalt des pantomimischen Tanzes seyn müsse, nur eine solche Vereinigung oder Einheit zu erhalten, — was für Aufmerksamkeit die Bearbeitung dieses Innhalts erfordere, — welche Gattung von pantomimischen Tanz in der Oper gebraucht werden könne, und wie sehr die Schönheit eines Schauspiels, durch den Mangel an gehöriger Unter-

scheidung dieser Gattung beleidigt werde; — alsdenn kömmt der Verfasser zum practischen Theil, und zeigt, wie die pantomimische Fabel unter die Tänzer vertheilt, und wie die Verschiedenheit der Staturen nebst den Farben der Kleider gewählt und eingerichtet werden müssen.

Der siebende und lezte Abschnitt erklärt die Pflicht des Dirigenten einer Oper; und das erste Capitel beweist, daß kein Schauspiel unter allen denen, die die Alten hatten, und die wir jezt noch haben, eines klugen und verständigen Dirigenten so sehr bedürfe, als die musikalische Oper, und welches hauptsächlich die Gegenstände seiner Aufmerksamkeit seyn sollen. — Im 2ten Capitel raisonnirt er über die Aufsicht, die der Dirigent über den Dichter, Capellmeister, und die übrigen im Schauspiel nöthigen Personen haben soll, fürnemlich aber über den Pachter oder Entreprenneur, — wie selten die Pachter der guten Aufnahme der Oper zuträglich sind, und auf welche Weise unter den Zuschauern eine gute Ordnung erhalten werden müsse; — Im 3ten Capitel wird der Dirigent an die Aufmerksamkeit erinnert, die er auf das Costume der Nation haben muß, bey der das Schauspiel vorgestellt wird, — das Examen, welches ihm übers Drama, und über die ganze Einrichtung desselben zukomme, — über die Beyspiele und Maximen, die durch die Vorstellung der Oper gegeben werden, — wie viel Gewalt diese Beyspiele und Maximen auf das Herz der Zuschauer haben, und daß er seine Aufmerksamkeit auch noch auf die Musik, Malerey, Dekoration, Tanz ꝛc. wenden müsse, um zu verhindern, daß keine von diesen schönen Künsten der öffentlichen Sitte schade, — daß es nicht genug sey, wenn die musikalische Oper der öffentlichen Sitte nicht schade, und sie beleidige, sondern daß man auch noch überdies darauf denken müsse, sie zu verbessern, — wa-

für

r Mittel dazu am beſter und wirkſamſten ſind, — ie viel dazu beytragen würde, wenn jede Nation ein ei- nes Theater hätte, — wie gefährlich es ſey, Schau- iele von fremden Verfaſſern, und für fremde Nationen erfertigt, aufzuführen, — wie oft die Dichter tragiſche nd comiſche Fehler vermengen, — vor welche Fehler an ſich hauptſächlich zu hüten habe, es ſey in welcher Hattung der Oper es wolle, — welche Art man zu be- bachten habe, in dem Schauſpiel die Laſter verächtlich nd haſſenswürdig zu machen, die Tugenden der Na- on aber durch nachahmungswürdige Muſter und Bey- iele zu erhöhen und zu vergrößern — und endlich, elche Aufmerkſamkeit der Dirigent zu dieſer Abſicht och auf die übrigen Künſte, die in der Zuſammenſe- ung des ganzen Schauſpiels noch vorkommen, zu rich- en habe.

4.

Mayland. Hier ſind drey Diſſertationen über das Zeitmaaß in der Muſik, Tanz und Poeſie, von P. D. Sacchi erſchienen, unter dem Titel: Della diviſione del tempo nella Muſica, nel Ballo, e nella Poeſia. Diſſertazioni trè, del P. D. Giovenale *Sacchi* Berna- bita. In Milano 1770. in 8. pag. 248. (ſ. Gior- nale de' Letterati, l'anno 1770.)

Dies iſt eines von denjenigen Werken, von denen es ſehr ſchwer iſt, einen guten Auszug zu machen, weil man, wenn man es thun wollte, beynahe das meiſte davon abſchreiben müßte. Der Verfaſſer iſt dem Publi- kum ſchon durch eine andere Diſſertation bekannt, die den Titel führt: del numero, e delle miſure delle cor- de muſiche, e loro corriſpondenze: ſtampata in Mila- no l'anno 1761. Die drey zulezt herausgekommenen

ſind

sind auf keine Weise unbedeutender, weder in Absicht auf die Neuheit und den weiten Umfang des Plans, noch in Absicht auf große Gelehrsamkeit, Eleganz, Genauigkeit, und die vollkommene Ordnung, womit alles vorgetragen und bewiesen wird. Die Einleitung zu den drey Dissertationen setzt den Entzweck, den Fortgang und die Theile des Ganzen des Werks in ein so schönes Licht, daß wir nicht umhin können, sie ganz so hierher zu setzen, wie sie der Verfasser geschrieben hat.

„In jedem Schall, den man hört, lassen sich hauptsächlich zwey Dinge ganz genau bemerken: nemlich die Dauer und die Höhe desselben. Nach dem einen und andern Umstand ist es durchaus nöthig, daß alle Klänge nach gewissen Verhältnissen in der Musik miteinander übereinkommen. Diejenigen Verhältnisse, nach welchen sie in Absicht auf Höhe miteinander übereinkommen müssen, sind uns in den musikalischen Tonleitern wovon ich in meiner vorigen Dissertation gehandelt habe, schon angezeigt worden; in den gegenwärtigen wird also von den verschiedenen Arten der Tacte, die diejenigen Verhältnisse bestimmen in welchem die Klänge in Absicht auf ihre Dauer miteinander übereinkommen sollen, gehandelt. Dies ist es also, was ich unternehmen werde; und damit alles vollständig werde, gehe ich von der Musik zum Tanz und zur Poesie über. Auch im Tanz und in der Poesie wird die Zeit abgemessen und getheilt, und diejenigen Materien, die entweder von ihnen selbst, oder auch von ähnlichen Grundsätzen abhängen, können sehr füglich miteinander zugleich abgehandelt werden; nicht allein, weil der Unterricht dadurch kürzer und genauer, (diese Bequemlichkeit ist bey einer so großen Menge von Büchern, die wir in unsern Tagen gezwungen sind, zu lesen, auf keine Weise zu vernachläßigen) wird, sondern auch, weil verschiedene Wissenschaften gegen einander betrachtet, sich wechselsweise Licht,

Aufklä-

Aufklärung und desto zuverläßigere Bestätigung ihrer Grundsätze mittheilen. Vom Tanz werde ich nur kurz reden, und blos soviel davon erwähnen, als zu der Absicht nöthig seyn wird, dem Leser meine festgesetzte Lehre von dem musikalischen Zeitmaaß fühlbarer, einleuchtender und geläufiger zu machen.

Ueber die Poesi werde ich mich etwas mehr ausbreiten, weil ich Willens bin, den Ursprung des poetischen Numerus, und das wahre Wesen des Verses in jeder Sprache, sie sey alt oder neu, gebildet oder ungebildet, zu suchen. Sehr viel gelehrte und vortrefliche Männer haben schon von der Versification geschrieben; das wahre Wesen des Verses ist aber doch noch unentdeckt. Wenn etwas davon entdeckt wäre, so würden wir zu unterscheiden wissen, was wahre, und was nicht wahre Verse sind; denn es ist nicht zu glauben, daß alle die, die den Namen Verse führen, auch die Natur und das wahre Wesen derselben haben sollten. Wir würden auch wissen, wie viele mögliche Gattungen des Verses es geben; auf eine solche Art nemlich:

Quid possit oriri,
Quid non; atque alte naturae terminus haerens.
Lucr.

würde es uns bekannt seyn, weil niemand, wie ich denke, sich einbilden wird, daß sie unendlich und unzählich sind.

Aber wer liest diese Dinge? oder, wer hat je unternommen, sie uns zu lehren? Die ersten, welche Verse fanden, suchten nichts anders, als solche Verwebungen der Worte, die sich bequem singen ließen. Im Gesang also findet sich der wahre Grund des Verses, und hier muß suchen, wer ihn zu finden verlangt; und wenn jene würdige Männer, die uns über die Regeln der Versification

cation so viele Schriften hinterlassen haben, hier gesucht hätten, so zweifle ich nicht, daß schon vor vielen Jahrhunderten der wahre Grund von dem einen oder dem andern derselben entdeckt worden wäre.

Die neuern musikalischen Schriftsteller pflegen über die Lehre vom Zeitmaaß sehr kurz wegzuschlüpfen, und glauben dann doch, alles gesagt zu haben, was nöthig ist; aber im Grunde findet sichs anders, denn sehr viele und wichtige Dinge sind ihren Beobachtungen entgangen. Die Alten machten von diesem Theil der Musik etwas mehr Wesens. Die sechs Bücher, welche Augustinus von der Musik geschrieben hat, (*) betreffen alle das Zeitmaaß. Demohngeachtet aber haben uns die Alten diese Materie nicht aufgeklärt genug hinterlassen; weil sie die Mensur und die Theilung der Zeit in den Worten suchten, welches schwer und verwickelt ist. Daher verwirrten sie sich allzuoft welches ihnen nicht würde begegnet seyn, wenn sie in den Noten und einfachen Tönen der Instrumente gesucht hätten, weil dieser Weg leichter und ebener ist.

Dieses nun, was die Neuern aus Unachtsamkeit, und die Alten aus Unvermögen, unvollkommen gelassen haben, werde ich mich bemühen, zu ersetzen, indem ich die besten Beobachtungen, die von einem oder dem andern über das Zeitmaaß der drey Künste gemacht worden, sammle, ordne, verbinde, und wo etwa einige Glieder aus der Kette mangeln sollten, etwas von meinen eigenen Beobachtungen einschalte. Auf diese Weise wird der geneigte Leser in diesem einen Bande eine vollkommene Abhandlung von der *ars metrica* im größten Umfang, denn sie nur haben kann erhalten. Ich kenne

(*) Diese sechs Bücher de Musica finden sich im I. Tom. seiner Werke, betragen zwölf und einen halben Bogen, und sind Gesprächsweise, zwischen einem Magister und Discipul abgefaßt.

nne die Schwierigkeit meines Unternehmens, und weiß ollkommen, wie viel ich verspreche. Demohngeachtet ber hoffe ich durch den genauen und anhaltenden Fleiß, omit ich meine geringe Fähigkeit in andern Dingen zu ebrauchen pflege, im Stande zu seyn, den Leser voll- ommen zu befriedigen."

Nach dieser Einleitung folgt die erste Dissertation om Zeitmaaß in der Musik. Die Materie von den mu- kalischen Tactarten, die andern Schriftstellern dieser unst sehr unfruchtbar geschienen hat, ist für unsern erfasser äußerst fruchtbar und ergiebig gewesen. Die olge oder Ausdehnung einer jeden Melodie, theilt sich eständig nach den Regeln eines von den zwey ursprüng- ichen Rhythmen, nemlich durch 2 welches der ursprüng- iche aequale Numerus ist, oder durch 3 welches der rste inaequale Numerus ist. Diese Theilung ist in er neuern Schreibart, nicht nur für die Augen sichtbar, ondern auch für die Ohren fühlbar. Wenn dieses nicht äre, so ließe sich kein wirklicher Unterschied unter den erschiedenen Tactarten angeben. — Es wird gezeigt, aß die ersten Noten eines jeden Tacts eine gewisse größe- e Kraft haben, als die übrigen. — Es wird untersucht, oher dieses komme, und zwey Quellen werden davon ngegeben, wovon die eine in den Regeln der Compo- ition, und die andere in der Ausführung der Sänger und Spieler zu suchen seyn soll. Nach diesem werden die Tactarten in einfache und zusammengesetzte ein- getheilt, und dem Leser die wahre Entstehung aller mög- lichen Gattungen derselben, deren sieben, nicht mehr und nicht weniger seyn sollen, vor Augen gestellt; so- dann mit vieler Genauigkeit bewiesen, daß die Musik außer den angezeigten weder mehrere Gattungen habe, noch haben könne, und hernach wird sehr artig über die eigenthümliche Wirkung einer jeden derselben raisonnirt.

Endlich

Endlich wendet der Verfasser seine Gedanken noch etwas auf die Natur der Zeit; und nach hier und da eingestreueten Beobachtungen beschließt er diese Dissertation.

In der zweyten Dissertation handelt der Verfasser vom Tanz, nicht als Tänzer, sondern als Philosoph und musikalischer Schriftsteller. Nach einem vorausgeschickten gelehrten und urtheilsvollen Eingang, über den Ursprung und die Wirkungen des Tanzes, werden einige Stellen aus dem Tractat vom edlen Tanz des Düffort vorgetragen, und durch einige beygefügte Anmerkungen, die vorher schon auseinander gesetzte Theorie vom Zeitmaaß erklärt und besser bestätigt. Von den vom Düffort gemachten besondern Beobachtungen, über jeden Schritt, (pas) der im edlen Tanz gewöhnlich gebraucht wird, leitet der Verfasser eine Hauptregel her, und zeigt, daß der Tänzer beständig mit dem Accent der Melodie, die gespielt wird, in demjenigen Theil des Schritts (pas) wo er seinen Cörper wieder in die natürliche Lage zurückbringt, aus der er beym Anfang des Schritts (pas) durch Heben oder Biegen gekommen war, übereinstimmen müsse. Sodann werden einige merkwürdige Aufgaben vorgetragen, z. E. warum unsere Augen das Zeitmaaß in dem Fortgang des Schritts (pas) ohne Hülfe des Ohrs nicht messen kann? Warum der aequale Numeruß der Tacte in Tanzstücken, und nicht in andern ebenfalls nothwendig erfordert wird? Warum die Perioden in Tanzstücken kurz sind? Warum ihnen die Fuge und die strenge Nachahmung nicht zuträglich ist? und alles wird sehr scharfsinnig und fein erklärt. — Endlich breitet sich der Verfasser über die Frage aus, woher es komme, daß die Tanzstücke bey den Zuhörern einen gewissen Antrieb zum Tanzen verursachen. Erstlich wird das Faktum bestätigt, hernach gezeigt, daß das Gleichniß von zwey gleichgestimmten Saiten

n, von denen diejenige, welche angeschlagen wird, ihre
rzitterung der andern, welche nicht angeschlagen worden,
ittheilt, in diesem Fall nicht wohl angewendet werden
nne; — drittens wird eine neue Erklärung gegeben,
e sich auf die natürliche Neigung und den Hang der
Menschen zur Nachahmung gründet, und die Sache am
sten aufzuklären scheint. Gewiß ist es, daß wenn auch
ese Erklärung nicht die wahre ist, so scheint sie doch we-
gstens die allerwahrscheinlichste zu seyn.

Die dritte Dissertation, von dem Zeitmaaß in
r Poesie, ist weitläuftiger, als die zwey vorhergehen-
n, und theilt sich auch in mehrere Capitel; jedes der-
lben kann, in Betracht der darinn abgehandelten wich-
gen Materien beynahe für eine besondere Dissertation ge-
lten werden. Im 1. Capitel wird von der Ausspra-
e der neuern Sprachen geredet, nemlich: man erklärt
e Natur und die Wirkungen der Accente. Der Ac-
nt wird als diejenige Sylbe erklärt, die in jedem Wort
e fühlbarste ist. Es wird überzeugend bewiesen, daß
ejenigen Sylben, die man accentuirt nennt, aus zwo Ur-
chen fühlbarer sind, als die andern, nemlich entweder,
eil die Stimme desjenigen, der redet, verstärkt wird,
nd daher im Ohr des Zuhörers einen stärkern Eindruck
rursacht, — oder weil sie länger darauf verweilt. Da-
r folgt, daß es Accente von zweyerley Arten giebt, nem-
h der verstärkte, (l'accento di rinforzo) und der ver-
gerte, (l'accento di produzione). Von den Eigen-
haften des einen und des andern, und von der Wirkung
nes jeden derselben, werden viele feine und nothwendige
inge beygebracht, und in allen ist der philosophische Geist
s Verfassers zu erkennen.

Im 2. Capitel, wo von der Aussprache der alten
iechischen und lateinischen Sprache gehandelt wird, stellt
r Verfasser eine strenge Untersuchung über die gewöhn-

liche Meynung an, als ob die Griechen und Lateiner in ihrer Aussprache allen Sylben ein gewisses bestimmtes Maaß von Zeit gegeben, nachdem sie lang oder kurz waren, und als ob folglich die alten Gedichte ein Maaß und eine Harmonie hätten, die dem unsrigen fehlten, und auch natürlicherweise fehlen müßte. Mit vieler Gelehrsamkeit und Genauigkeit wird diese Meynung widerlegt. Der Discours ist zwar etwas lang, aber um von dem Geist der Menschen einen so alten und eingewurzelten Irrthum wegzunehmen — dem Vortrag des Ganzen seine gehörige Deutlichkeit zu geben, und alle nur mögliche Steine des Anstoßes aus dem Wege zu räumen, konnte er gewiß nicht kürzer seyn.

Im 3. Capitel werden Definitionen vom poetischen Fuß, vom Metro und vom Rhythmo gegeben. Der poetische Fuß ist eine Zusammenfügung von Sylben, die einen musikalischen Tact, einfach, doppelt oder dreyfach, vorstellen; wie der Jambus, Trochaeus, Dactylus und Anapästus. Die andern Füße, die noch bisweilen außer diesen in den Versen vorkommen, gelten nur, in so ferne sie mit einem von den vier angezeigten, mit einem gewissen Unterschied, übereinkommen, oder sich dahin zurück leiten laßen; und alle zusammen gnommen werden mit einem Worte, Füße zum ausfüllen (pie di di supplimento) genannt. Das Metrum ist die Zusammensetzung von zween gleichen Füßen, und da hier von dem Zuhörer ein gleicher Theil mit einem andern ähnlichen Theil verglichen werden kann, so ist das Metrum das erste mögliche harmonische Principium. Der Rhythmus ist eine unbestimmte Folge gleicher Füße; und so wie es viererley poetische Füße giebt, so kann es auch nur so viele Gattungen von Rhythmen geben. Diese Definitionen kommen mit der vorher schon auseinander gesetzten Theorie, und noch außerdem auch mit einigen schönen

Stellen

Stellen aus dem Augustin, Quintilian und Maurus berein. (*) —

Im 4. Capitel ist die ganze Theorie der Versifica-on der ältern und neuern Sprachen enthalten. Anfäng-h wird der Systemen anderer, vom Quadro in sei-er großen Geschichte der Poesie schon etwas erwähnten, edacht, und dann des Verfassers eigenes angeführt, wel-es nach so vielen schon vorher bestimmten und erwiese-en Sätzen nicht die mindeste Schwierigkeit mehr hat, id sich von selbst auf eine solche Weise zu entwickeln heint, wie eine schöne Blume aus ihrer Knospe hervor-imt, wenn sie reif ist. Wir fügen diese neue, und ganz lgemeine Theorie von jeder Gattung des Verses in we-g Worten hier bey.

Jeder Vers ist eine Folge von Sylben, die geschickt ind, das Ohr zu vergnügen. Das menschliche Ohr wird uf keine andere Art ergötzt, als durch das Verhältniß er höhern und tiefern Stimmen, und durch das musika-sche Zeitmaaß. Das eine oder das andere von diesen yden Dingen muß also im Verse zu finden seyn. Aber as erste ist im Vers nicht zu suchen, der das Ohr schon nlänglich ergötzt, wenn er nur gelesen wird; es ist gar cht nothwendig, das er gesungen werde. Das zweyte uß also darinn anzutreffen seyn. Der Vers ist demnach ne Folge von Sylben, wodurch dem Gehör eine von en beyden musikalischen Tactarten, die einfache oder die oppelte, das heißt: ein Theil eines Rhythmus fühlbar

(*) In Walthers musikalischem Wörterbuch findet sich ein Sicilianer dieses Namens, der Mont-Cassinenfischer Mönch in dem ohnweit Palermo liegenden Closter St. Martini de Scalis war, und Anno 1590 Sacras Cantiones von Vokal- und Instrumental-Stimmen zu Venedig hat drucken lassen. Ob es aber der hier angeführte ist, scheint zweifelhaft und ungewiß.

gemacht wird. Aber unter Rhythmus und Vers ist dieser Unterschied, daß der Vers in bestimmte Gränzen eingeschlossen ist, der Rhythmus aber nicht. Welches wird nun der kleinste oder der größeste Theil eines Rhythmus seyn, woraus ein richtiger Vers bestehen kann? Der kleinste Theil muß wenigstens drey Füße enthalten, weil der Rhythmus eigentlich eine Folge, Reihe, (Series) einzelner Theile ist, und zwey Füße, oder eine einzige Combination noch keine Reihe ausmacht. Der größte Theil muß aus fünf Füßen bestehen, weil eine größere Anzahl von Füssen niemals unter den Begriff eines Individui gebracht werden kann, sondern uns immer durch die Zertheilung wenigstens zwey Verse geben würde. Dieses vorausgesetzt, wird die volle Anzahl der möglichen Verse in allen Sprachen angegeben. Weil der Rhythmus viererley ist, nemlich jambisch, trochaeisch, anapästisch, und dactylisch, und der Vers, der ein Theil des Rhythmus ist, er sey von welcher Gattung er wolle, zwey, vier, oder fünf Füße haben kann, so folgt, daß der verschiedenen möglichen Arten des Verses genau zwölf, nicht mehr und nicht weniger sind; auf welche sich nothwendig alle Verse, die nur je gemacht sind, oder in Zukunft noch gemacht werden, müssen zurückleiten lassen, wenn sie wirklich die wahre Natur des Verses, und nicht blos den Namen desselben haben wollen. Dies ist im kurzen die Theorie des Verses, die der Verfasser vorträgt, und von der er den Hexameter auszuschliessen scheint. Aber er zeigt, daß er im Grunde nicht ausgeschlossen ist. Von einigen, die wirklich ausgeschlossen bleiben, sieht man wohl, daß sie im Grunde nicht die wahre Natur des Verses haben können. Am Ende werden Beyspiele von allen 12 Gattungen gegeben, und mit tiefen Bemerkungen hier und da Gründe und Ursachen von den Eigenschaften und verschiedenen Wirkungen einer jeden Gattung mit so vieler Leichtigkeit beygebracht, daß es nicht möglich wäre,

äre, es so gut zu machen, wenn der Verfasser die in-
re Natur des Verses nicht wirklich entdeckt hätte. —

Im 5. und letzten Capitel werden gegen dieses
ystem Einwürfe gemacht, die fein, und dem Anschein
ach wichtig sind; es scheint, daß sie niemand so leicht
ben beyfallen können, als dem selbst, der Urheber des
ystems ist. Eben so stark und fein sind auch die Be-
twortungen dieser Einwürfe, und nicht minder deutlich
d treffend. Dadurch wird der vorgetragenen Theorie
s Verfassers der höchste Grad von Deutlichkeit und
ahrheit gegeben, und von da geht er zu denjenigen Um-
inden über, worinn nach seiner Meynung die alte Ver-
ication von der neuern verschieden war, nemlich im Reim,
ssen sich die Alten nicht bedienten, und im heroisch-
xametrischen Vers, der bey uns nicht gewöhnlich
. Er schätzt den Hexameter, vergleicht ihn aber genau
it unserm Endecasyllabo (eilffüßig) auf eine noch von
emand gebrauchte Art, und vertheidigt unsere neue
popee gegen diejenigen sehr kräftig, die sie ihres Ver-
s wegen für schlechter als die alte halten. Mit glei-
em Nachdruck vertheidigt er auch den Gebrauch des
eims, gegen diejenigen, die ihn getadelt haben; ob er
eich nicht behauptet, daß er allen Gattungen von Ge-
chten zuträglich sey. So endigt er diese vollständige
d vortrefliche Abhandlung von der arte metrica.

In dem folgenden Anhang kommen Dinge vor, die
le in die Anno 1761 gedruckte Dissertation gehören. Erst-
h kömmt ein Brief, der vom Verfasser an den Doctor
ebastiano Canterzani, Professor der Mathematik zu
ologna, und Secretair dieser berühmten Academie,
schrieben ist; sodann eine verbindliche und gelehrte Ant-
ort des Herrn Canterzani, die alle die merkwürdig-
en Theile des ganzen Werks berührt, und dem Verfasser
erselben viel Ehre macht.

Der letzte Anhang ist eine weitläuftige und kräftige, jedoch glimpfliche und höfliche Widerlegung gewisser Einwürfe, die der berühmte Giuseppe Tartini seinem gegen Herrn *de la Serre*, geschriebenen Werke beyläufig einverleibt hat. Diese zween Schriftsteller hatten ganz entgegen gesetzte Meynungen, und haben sich auch nie gekannt; demohngeachtet aber haben sie einander sehr geschätzt, und es wäre zu wünschen, daß alle Streitigkeiten der Gelehrten auf eine solche Art geführt würden, wie die gegenwärtige von diesen beyden berühmten Männern geführt worden ist. Nach unserer Meynung ist in dieser Widerlegung die Vertheidigung am merkwürdigsten, die der Verfasser über die von ihm vorgeschlagene Art zu solfeggiren macht, und der Discours, den er gegen das Ende zu Gelegenheit nimmt, über die schöne und berühmte, aber falsche Meynung des Pythagoras, in Betracht der Harmonie der Sphären, zu halten. Was nur je über diese Materie von den berühmtesten und gelehrtesten Männern gesagt worden, oder gesagt werden kann, findet sich alles hier beysammen, und mit der äußersten Deutlichkeit und Kürze vorgetragen. Tartini starb während dem Druck dieses Buchs; da er aber eine Menge Anhänger seines Systems hinterlassen hat, so wird der Abdruck dieser letzten Antwort doch nicht ohne Nutzen seyn.

Wir können nicht umhin, der Arbeit des berühmten Verfassers unsern ganzen Beyfall zu geben, und glauben, mit Gewißheit behaupten zu können, daß der Weg zu den Künsten und Wissenschaften weit leichter und sicherer seyn würde, wenn sie alle so abgehandelt würden, wie die gegenwärtige abgehandelt ist.

Dieser Anzeige ist im Giornali de' Letterati noch ein Brief vom Verfasser an den berühmten Francesco Maria Zanotti angehängt. Da er aber zwo Meynun-

ger

n betrifft, die ganz allein für die Dichtkunst gehören, und e Musik gar keinen Antheil daran hat, so übergehen wir n, und sagen unsern Lesern blos noch, daß, sobald wir eses auf mehr als eine Art wichtig scheinende Buch selbst kommen können, sogleich ein ausführlicherer Auszug von geliefert werden soll.

5.

Paris. Leçons de Clavecin & principes d'harmonie; par M. *Bemetzrieder*. A Paris chez Bleuet, pont Saint-Michel. 1771. (Unterricht im Clavierspielen, und in den Grundsätzen der Harmonie.)

Der Verfasser, Herr Bemetzrieder, der dem Namen nach ein Deutscher oder Böhme zu seyn scheint, at durch dieses Werk in Paris viel Aufsehen gemacht, und ine Freunde behaupten nicht nur, daß er an Gründlichkeit, Deutlichkeit und feinen Bemerkungen alle Schriftsteller, die bisher über musikalische Wissenschaften geschrieben haben, übertreffe, sondern auch, daß jedermann, er nur lesen könne, und ein paar gute gesunde Ohren habe, vermittelst dieses Buchs und eines Claveßins, in urzer Zeit ein gelehrter und geschickter Musiker werden önne. Wer den Umfang der musikalischen Wissenschaften kennt, und weiß, daß die Natur nie Sprünge macht, ondern nur höchstens bisweilen, bey außerordentlichen nd seltenen Fällen, etwas geschwinder als gewöhnlich zu Werke geht, wird große Mühe haben, mit Zuversicht inen so großen Nutzen von irgend einem Buche zu erwarten; und eben deswegen haben sich auch in Paris Gegner gefunden, die dieser Behauptung sehr widersprochen, und die neue Methode des Verfassers gar nicht für besonders vorzüglich und außerordentlich, sondern vielmehr für nichts weiter, als eine übertriebene Aufschneiderey haben erklären wollen. Daß man die gesammten Grundsätze einer

Kunst oder Wissenschaft in ein Buch zusammen bringen, und sie mit besonderer Deutlichkeit und feinen Bemerkungen vortragen könne, ist eine bekannte und unläugbare Sache, und schon mehr als einmal, in mehr als einer Wissenschaft bewerkstelligt worden; ob aber je eines von diesen Werken so beschaffen gewesen, daß etwas dem ähnliches davon hätte behauptet werden können, was von dem Werke des Herrn Bemetzrieder behauptet werden will, ist eine andere Frage, und dürfte wohl von erfahrnen Kennern der Wissenschaften, und der Art und Weise, wie sich menschliche Fähigkeiten nach und nach zu entwickeln pflegen, geradezu mit einem lauten Nein beantwortet werden.

In den schönen Künsten ist Wissen und Können so himmelweit von einander entfernt, daß, wenn man auch annehmen und zugeben wollte, daß die Theorie derselben in einer sehr kurzen Zeit auf das deutlichste und faßlichste auseinander gesetzt werden könnte, man doch unmöglich umhin kann, auch zugleich zu bedenken, daß die Anwendung dieser Theorie immer noch mit so vielen Schwierigkeiten verbunden bleibt, und so viel Zeit, Mühe und Fleiß erfordert, daß die deutlichste und faßlichste Erklärung zwar etwas, ja sogar viel, aber doch noch lange nicht so viel helfen kann, als zur ungewöhnlich scheunigen Ausbildung eines Künstlers, oder was noch mehr ist, eines gelehrten Künstlers erforderlich ist.

Genau erwogen, scheint also das Vorgeben des Hrn. Bemetzrieder und seiner Freunde, etwas von jenem Geheimnißvollen zu haben, dessen sich unsere lieben Alten zu desto besserer Empfehlung ihrer Waare bisweilen zu bedienen pflegten; damals aber, da wirklich so viele Dinge noch ganz dunkel und unaufgeklärt waren, daß sie wirklichen Geheimnissen bisweilen nicht unähnlich sahen, war es noch etwas anderes, als jetzt; jetzt ist alles schon so

oft

it und weitläuftig untersucht, und liegt so klar und deutch vor unsern Augen, daß in wissenschaftlichen Dingen beynahe gar keine Arcana mehr angenommen werden können und wollen. Wenigstens setzt sich der, der es noch wagt, bisweilen Geheimnisse vorzuwenden, allemal nem gewissen Verdacht aus.

Inzwischen, ob wir gleich die Behauptung des Hrn. Demetzrieder und seiner Freunde von dieser Seite nicht nehmen können, sondern viel dagegen einzuwenden haen, so geben wir doch zu, daß sein Buch andere Vorge, und dadurch wenigstens den Grad von Nutzen han kann, der sich vernünftigerweise von einem gut geordten, deutlichen und faßlichen Vortrag in wissenschaftchen Dingen erwarten läßt. Wir enthalten uns daher, genwärtig, da wir das Buch selbst noch nicht gesehen aben, ausführlich darüber zu urtheilen, und theilen blos rläufig den Innhalt desselben so mit, wie wir ihn im ercure de France vom October 1771. mitgetheilt finden. ächstens aber hoffen wir, die Freunde der Musik näher mit bekannt machen zu können.

Das Werk unsers Verfassers ist in 2 Theile, und 12 Gespräche getheilt. Im 1sten Theil wird die raxis weitläuftig, und im 2ten Theil die Theorie nz kurz abgehandelt.

In den ersten 3 Gesprächen lehrt er die Namen r 12 Tasten des Instruments, und bemerkt die 13 länge und 12 Intervallen, die den Umfang jeder Octav stimmen.

Von den 13 Klängen läßt er anfänglich 5 weg, um n den 8 übrigen die Octav des diatonischen Klanggehlechts zu bilden.

Er bemerkt die Natur und Verschiedenheit der aus esen 8 Klängen entstehenden 7 Intervallen, und leitet raus den Unterscheid der harten und weichen Tonart her.

Er zeigt den Gang der harten und weichen Tonleiter im Auf- und Absteigen, wie auch die Ordnung der 7 Noten, wenn sie natürlich, erhöht oder erniedrigt sind. Sodann nimmt er von den 12 Klängen der chromatischen Octave, jeden insbesondere zur Tonica, (Hauptton) einer neuen Octav an, wo die 8 Klänge der diatonischen Octav nach den schon bekannten Gesetzen der harten und weichen Tonart auf einander folgen. Daraus verschafft er seinem Schüler eine reine Idee von den 24 Tonarten, wovon 12 hart, und 12 weich sind.

Er unsersucht die Beziehungen und Aehnlichkeiten, die unter diesen Tönen herrschen; und verschafft dadurch seinem Schüler die Fertigkeit, die Anzahl der x und b und der natürlichen Töne in jeder Tonart mit Leichtigkeit zu bestimmen.

Hernach übt er ihn in diesen 24 Tonarten; und um sie ihm alle gleich geläufig zu machen, läßt er sie mit beyden Händen üben; und in Rücksicht auf die Verwandschaften und Beziehungen derselben führt er ihn in allen Tönen herum.

Wenn sich sein Schüler vornimmt, Musik zu lesen oder zu schreiben, so lehrt er ihn die Schlüssel, Noten ihren Werth, die Tactarten und die Pausen kennen, ein Sache, die nach der Meynung unsers Verfassers ihm unnütz seyn soll, wenn er ein bloßer Harmonist und nicht weiter werden will.

(Hier wird von dem Verfasser dieser Anzeige beyläufig erzehlt, daß der Verfasser unsers Werks, unter seinen Schülern einige habe, die noch nicht wissen, was ein ganzer Schlag, eine Viertel- oder Achtelnote sey, und doch nach ihrer eigenen Phantasie oder der Vorschrift eines Musikers von Profession aus allen Tonarten zu phantasiren wüßten. Wir erinnern hier blos

daß

daß, wenn die Natur, der beste Lehrmeister unter allen, diese Schüler nicht schon vorher unterrichtet hätte, der Herr Bemetzrieder mit seinem Unterricht aller Wahrscheinlichkeit nach möchte zu spät gekommen seyn. Solche Fälle können den Vorzug der Methode des Hrn. Bemetzrieder nicht beweisen, weil jeder Lehrmeister unter seinen Schülern einige hat, von denen sich das nemliche sagen läßt.)

Der Innhalt des 4ten und 5ten Gesprächs zeigt em nun mit den Vorzeichnungen aller Tonarten schon bannten Schüler, daß man in jeder Tonart Melodie und Harmonie machen könne. Die Melodie aber, weil er e blos für eine Sache des Genies hält, die sich nicht lehn lasse, setzt er beyseite, und unterrichtet seinen Schür blos in der Hauptharmonie aller Tonarten. Sodann hrt er ihn die Tonarten nach Quinten und Quarten an inander knüpfen und unter einander verbinden; — in en vorhergehenden Lectionen wurde jeder Ton nach seiner onleiter vorgestellt, hier geschieht es aber nach seiner armonie.

Er gewöhnt seinen Schüler dazu, die Hauptharmoie jeder Tonart mit beyden Händen zu üben. Er läßt n die Töne, woraus diese Harmonie zusammengesetzt ird, nicht immer zugleich und auf einerley Art anhlagen; sondern zeigt durch Beyspiele, daß man die Harnonie nicht eben verändere, wenn man die Töne derselben echselsweise anschlage, eben so wenig, als wenn man ch verschiedener Lagen bediene.

Er läßt seinen Schüler bey jeder Tonart einige Zeit erweilen, und nach den drey verschiedenen Lagen, verhiedene Arpeggien (batterie) (*) machen; daher entsteht eine

(*) *Batterie.* Maniére de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un Instrument les divers Sons qui com-

eine solche Geläufigkeit in den Hauptharmonien jeder Tonart, daß Ton, Leiter und Harmonie sich dem Ohr und den Fingern mit aller möglichen Leichtigkeit auf einmal und ohne Mühe vorstellen.

Die Folge der Töne, und ihrer natürlichen und Hauptharmonie bereitet unvermerkt zur Veränderung der Tonart vor.

Jede natürliche Harmonie eines jeden Tons, wird zu einer festen bestimmten Harmonie im Ohr, und der Schüler wird so an die 24 Hauptaccorde und ihre Harmonie gewöhnt, daß, wenn er sie untereinander verbinden hört, und man im Lauf der Fortschreitung inne hält, um ihn etwa auszuforschen, ob er wohl wisse, wohin man die Fortschreitung geleitet habe, er dem, der spielt, sagen kann, in welchem Ton er sey; und daß er, wenn man ihm nach Willkühr einen Ton nennt, auf der Stelle die Tonleiter desselben anzugeben weiß, indem er den ganzen Umfang des Claviers entweder nach Vorschrift der Tonleiter, oder blos nach Vorschrift der natürlichen Töne der Harmonie durchläuft.

Im sechsten Gespräch sagt er seinem Schüler, daß der klingende Cörper, (corps sonore) oder die natürliche Harmonie einerley sey; und auf die Nachahmung dieser consonirenden Hauptharmonie, gründet er in jedem Ton fünf andere consonirende Harmonien, nemlich: die Harmonie der zweyten, dritten, vierten, fünften und sechsten Note der Tonleiter.

Von den consonirenden Harmonien der Tonica, der Quarte, Quinte und Sexte, setzt er einen harmonischen Satz zusammen, und läßt ihn in allen Tonarten üben.

Für

compoſent un Accord, & de paſſer ainſi d'Accord en Accord par un meme mouvement de Notes. La batterie n'eſt qu'un Arpége continué, mais dont toutes les Notes ſont détachées, au lieu d'etre liées comme dans l'Arpége. Ruſſecau Dict. de Mus. p. 51.

Für die rechte Hand hat er die Harmonien nach verschiedenen Formen von Harpeggien angedeutet und verändert; auch allemal der linken Hand, einen, zwey oder drey Töne gegeben, die in der Harmonie der rechten Hand schon lagen.

Diese Präliminarien machen den Schüler von den consonirenden Harmonien aller Tonarten Meister, und die häufige Wiederholung des nemlichen Satzes macht das Ohr fähig und geschickt, die verschiedenen Charaktere der 24 Tonarten unterscheiden zu lernen.

Im siebenden Gespräch bringt er in jede Tonart zwey dissonirende Accorde, nemlich den Accord der Secunde und Septime. Er verbindet diese zwey Dissonanten mit den consonirenden Harmonien der Tonica, der Quarte, der Quinte und Sexte; und setzt aus dieser Verbindung einen neuen harmonischen Satz zusammen, um ihn wieder in allen Tönen üben zu lassen.

Sobald der Schüler in dem Gebrauch der vier consonirenden und zwey dissonirenden Harmonien in jeder Tonart keine Schwierigkeiten mehr findet, alsdenn ist es Zeit, mit ihm von den Accorden zu reden, die durch die Harmonien nach Maaßgabe der Bässe, die sie beleiten können, hervorgebracht werden; und auf diese Weise geht er in das achte Gespräch über.

Einer jeden Harmonie giebt er diejenigen Noten, woraus sie zusammengesetzt ist, zu Grundnoten; leitet die Aufmerksamkeit seines Schülers auf die Beziehungen dieser Harmonien mit ihren Grundnoten, und läßt ihn die Benennungen dieser Beziehungen nach ihrer eigenthümlichen Natur selbst bestimmen.

Der Schüler sieht, daß jede consonirende Harmonie drey Accorde, und jede dissonirende Harmonie vier Accorde erzeugt.

Zu

Zu diesen setzt der Lehrmeister noch drey andere hinzu, die aus der dissonirenden Harmonie der Dominante, indem sie die Tonica, und die große oder kleine Terz begleitet, entspringt.

Er unterläßt auch nicht, den Schüler den Platz bemerken zu lassen, welchen der Grundbaß eines jeden Accords in der Tonleiter einnimmt. Er hält ihn dabey so lange auf, bis er ihm sagen kann, z. B. der Grundton dieses Accords ist das Semitonium modi, (sensible de l'Octave) (*), und die Harmonie, die ihn erzeugt, ist dissonirend gegen die Dominante; das heißt: in cis, wenn der Grundton his und die Oberstimme fis ist, macht die Harmonie eine falsche Quinte.

Nach dieser Arbeit beschäftigt sich der Schüler damit, daß er eine jede Note der Tonleiter, mit allen Harmonien, die die Note in sich begreift, begleitet, — einer jeden derselben diejenigen Accorde, die ihr eigenthümlich sind, bestimmt — endlich, daß er jeder Note einen einzigen Accord zur Begleitung giebt, und mit der falschen Quinte, und der Quarte, dem vollkommenen Accord der Sexte auf der Terz durch alle harten Tonarten geht.

Er lernt ferner die Zeichen, die man über die Noten des Basses setzt, um die Accorde anzuzeigen, kennen, vorausgesetzt, daß er lesen und schreiben will; wenn er bloßer Harmonist seyn will, so ist dies für ihn eine vergebliche Mühe.

Im

(*) *Sensible. Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *Accord dominant*. Il se pratique uniquement sur la Dominante du Ton; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, et il porte toujours la Note *sensible* pour Tierce de cette Dominante; d'ou lui vient le nom d'*Accord sensible*. Rousseau Dict. de Mus. p. 426.

Im neunten Gespräch beschäftigt sich der Schü-
r damit, daß er die Tonleiter blos mit consonirenden
ccorden durchgeht, um in der linken Hand chromatisch
spielen, und mit der rechten auf verschiedene Arten
accompagniren.

Hier wird auch von retardirten oder anticipir-
en Accorden (accords de suspension) gesprochen. Die-
nebst denen, die dem Schüler schon bekannt sind, wer-
en auf Fortschreitungen des Basses angewendet, die in
le Töne führen.

(Der Verfasser sagt bey dieser Gelegenheit, daß er seine practischen Beyspiele nicht für schöne, musikalische Stücke gehalten wissen wolle; er hält sie für gut genug, wenn sie der Absicht, seinem Schüler zu zeigen, wie Tonarten und Accorde untereinander verknüpft werden können, entsprechen. Ein Stück eines Genies sagt er, erfordert bisweilen nur wenig Accorde, und wenige Verwechselungen der Harmonien und Tonarten: in Beyspielen aber, wo die Rede von Grundsätzen der Kunst, und nicht von Regeln des Geschmacks ist, häuft man sie auf, und rückt sie so nahe, wie möglich, aneinander.)

Im zehnten Gespräch zeigt er seinem Schüler
rschiedene Arten, aus einem Ton in den andern zu
hen.

Das eilfte Gespräch handelt von fremden und
bermäßigen Harmonien, — von den daher entstehen-
n Accorden und ihren Zeichen.

Wenn der Schüler mit diesen neuen Harmonien
d ihren Accorden fertig ist, wird er wieder zu den
onleitern zurück geführt, und gezeigt, wie jede Note,
it allen Harmonien, die sie in sich begreift, accom-
gnirt werden müsse.

Nachdem die Octave mit Beyhülfe einiger fremden
d übermäßigen Accorde chromatisch durchgegangen ist,
rd der Schüler in einigen, aus fremden Harmonien

entstan-

entstandenen neuen Sätzen, die aus einem Ton in den andern gehen, geübt; sodann muß er alle Modulationen nach Maaßgabe der neuen Fortschreitungen des Basses durchgehen.

In diesem nemlichen Gespräch dictirt er ihm auch eine Fortschreitung des Basses, die er seiner eigenen Bearbeitung überläßt.

Das zwölfte Gespräch untersucht anfänglich das, was der Schüler am Ende der vorhergehenden Lection für sich selbst auszuarbeiten bekam, und diese Arbeit wird gut befunden. Nun fängt der Schüler an seine Kräfte zu fühlen. Man läßt ihn viele Accorde über den nemlichen Baß, ohne ihn zu verändern, machen; man nimmt die 6 consonirenden Harmonien wieder vor, und macht neue harmonische Sze darüber, sowohl für die harten als für die weichen Tonarten.

Man führt sodann in jeder Tonart fünf neue dissonirende Harmonien ein, die, mit den 6 consonirenden und mit den 2 ersten dissonirenden Harmonien vereinigt, einen neuen Satz für die harten sowohl als weichen Tonarten hervorbringen.

Nach diesem werden diese, durch diese neuen Harmonien entstandenen Accorde untersucht; und dieses ists, womit sich nun der Schüler beschäftigt.

Am Ende dieser Arbeit begleitet er jede Note der harten Tonleiter mit allen aus den 6 consonirenden und 7 dissonirenden Harmonien entstandenen Accorden.

Sodann eben so mit der weichen Tonleiter.

Er übt sich in zwey Exempeln, die auf den Gebrauch der Septimenaccorde Beziehung haben; und in einigen Modulationen von einem Ton zum andern, vermittelst 3, 4, 5, 6 und 7 Dissonanzen.

Sein

Sein Studium der Harmonie endigt sich mit einer
Wiederholung, wo er von den, jedem Ton zukommenden
und b b — von den Beziehungen und Aehnlichkei-
t, worinn verschiedene Tonarten mit einander stehen —
n den 6 consonirenden Harmonien, die er in jedem
on ausübt, — von den 7 dissonirenden Harmonien,
ihm in jeder harten Tonart bekannt sind, und von
9 dissonirenden Harmonien, die es ihm in jeder wei-
n Tonart nicht minder sind, Rechenschaft geben muß.

Er zeigt nun, wie weit er der aus den consoniren-
und dissonirenden Harmonie erzeugten Accorde Mei-
e ist; — er weiß nun schon Gebrauch davon zu ma-
n; — die fremden Accorde sind unter seinen Fingern
ht unfruchtbar; er weiß jeden Accord in einem be-
nmten Ton anzugeben; er weiß einen vorgeschriebenen
aß zu begleiten; — er durchgeht alle Töne, und
n sieht, daß es keine Veränderung oder Verwechse-
ng des Tons und der Harmonie mehr giebt, die ihm
bekannt wäre.

(Nach der Anmerkung des Verfassers dieser Anzei-
ge, erbietet sich der Verfasser dieser neu vermeynten
Methode, viele von seinen Schülern aufzuweisen, die
nicht einen Gassenhauer (pont neuf) zu spielen ge-
wußt, vielweniger eine Note gekannt, und doch alle
diese Dinge in weniger als 12 monatlichem Un-
terricht gelernt haben, auch bereit sind, es nach der
Vorschrift eines jeden Virtuosen zu beweisen.

Herr Bemetzrieder habe also, wird fortgefahren,
durch sein Werk und durch seine Erfahrung die Har-
monie, eine Wissenschaft, die bis daher blos nach
einem gewissen Schlendrian behandelt worden sey, in
eine bestimmte, und unveränderliche Methode ge-
bracht, die ihre festen Grundsätze, ihren Gang, An-
fang, Mittel und Ende habe.

Wenn man also weder einen Schriftsteller noch Meister der Kunst anführen könnte, sagt unser Verfasser der Anzeige ferner, der das nemliche gethan hätte; — wenn die Künstler, die fähig sind, Meisterstücke der Melodie und Harmonie hervorzubringen, nicht im Stande wären, von ihren Werken Rechenschaft zu geben, wie es einer von den guten Schülern des Herrn Bemetzrieder thun würde; — wenn ferner nach seiner Methode die verborgenste und tiefste Harmonie nicht die geringste Kenntniß der Noten, und nicht mehr als 8 oder 9 monathlichen, aber ununterbrochenen Fleiß erforderte; — wenn die Harmonie durch dieses Mittel eine kleine Arbeit einer gewöhnlichen Erziehung, und das Accompagnement blos eine Sache der Lectüre würde, wobey man kaum einen Meister nöthig habe, so könne man ohne Undankbarkeit, oder ohne irgend eine andere niedrige Leidenschaft dem Herrn Bemetzrieder den Namen eines Erfinders in dieser Sache nicht absprechen.

Sein zwölftes Gespräch endige mit einem Präludio, welches wirklich von einer seiner Schülerinnen herstamme, eben so wie die Gründe und Rechtfertigungen, die über die Fortschreitung der Töne und Accorde desselben beygebracht werden.

Was für ein theoretisches System man auch angenommen habe, so bleibe die practische Methode des Herrn Bemetzrieder doch in ihrem Werthe. Und wenn seine Practik ihm allein zugehöre, so gehöre ihm seine Theorie noch weit unwidersprechlicher. Selbst die Sprache, deren er sich zur Erklärung derselben bediene, habe er erfunden.) (*)

Nun

(*) Ein guter Freund hat uns versichert, daß ihm aus einer zuverläßigen Quelle der berühmte Diderot als Verfasser des Werks angegeben worden sey.

Nun der zweyte Theil seines Werks.
eine speculatisischen Grundsätze lassen sich so gut auf
armonie als Melodie anwenden.

Die Natur hat nur drey Töne gegeben; die an-
n Klänge der Tonleiter sind blos durch die Kunst ein-
schaltetet worden. Die letztern bezeichnet er durch die
enennung *d'appels*, und die erstern durch *appellés* (*)

Er zeigt 1) daß, da die Appels im Grunde blos
ntfernungen von der Natur, oder Stöße, die der Haupt-
rmonie gegeben werden, sind, wir desto stärker dahin
ückgetrieben werden, bey Strafe Gedankenlose Sätze
machen.

Daß nicht immer auf den Appel ein Appellé folgt.

Daß es bisweilen erst nach vier oder fünf aufeinander
folgenden Appels folgt.

Daß von diesen Appels jeder seine mehrere oder min-
dere Energie habe.

Er bestimmt die Ordnung und Energie der Appels in
einem harmonischen Satz.

(*) Man sieht leicht, daß der Verfasser hier unter der Benennung *d'appels* die chordas necessarias und naturales, — durch die Benennung *d'appellés* aber, die chordas essentiales verstanden hat; ob aber seine appellés blos in der Natur liegen, und nicht eben sowohl die appels, möchte ihm wohl etwas schwer zu beweisen werden. Die chordæ essentiales, oder, wie er sie nennt, appellés, sind freylich in Absicht auf das Wesen und die Eigenschaft einer Tonart, von besonderer Wichtigkeit, und deswegen wesentliche Töne genannt worden; demohngeachtet aber beweist dieses noch nicht, daß die übrigen nicht eben sowohl durch die Natur hervorgebracht, sondern nur durch Kunst eingeschaltet worden wären. Uebrigens ist diese Anmerkung hier blos in der Absicht gamacht worden, dem Leser die wahrscheinlichste Bedeutung der Benennungen appels und appellés anzuzeigen, um den Begriff derselben bey fernerer vorkommenden Gelegenheit nicht durch Umschreibungen andeuten zu müssen.

6) Er zeigt, daß sich diese Grundsätze ohne Ausnahme auf alle harmonischen Erscheinungen anwenden lassen, eine Sache, die sich von dem Fundamentalbaß nicht sagen läßt.

7) Daß jeder Appel in einen der Hauptharmonie gehörigen Ton, oder in einen Appellé cadenzirt.

8) Daß seine Theorie die Gränzen der Kunst erweitert, und das Genie ganz und gar von allen Fesseln befreyt.

9) Daß die Harmonie nicht alle Arten der Appels ohne Unterschied zuläßt.

10) Daß, so lange man kein Mittel findet, den Wohlklang der natürlichen und Hauptharmonie zu vermehren, man so harte Appels haben wird, daß sie nicht gebraucht werden können, weil sie das Gehör verwirren, oder etwas hervorbringen, was man in der Schreibart sehr gut Galimathias nennen könnte, und weil die Harmonie uns für ihre Rauhigkeit nicht hinlänglich schadlos hält.

11) Daß dieses Gesetz die einzige Regel ist, wonach ein Appel zugelassen, oder ausgeschlossen werden kann.

12) Seine Grundsätze zeigen ihm den Ursprung der weichen Tonart, (die er als die geringste Entfernung von der Natur, oder als den schwächsten Stoß, der dadurch der von der Natur selbst hervorgebrachten Harmonie, durch die Kunst gegeben wird, betrachtet,) der verschiedenen Tactarten, und der Dauer der Klänge im Tact. Der Verfasser hat seine Ideen geschwind und kurz hingeworfen. Man merkt leicht, daß er sich weniger vorgenommen hat, sie auszudehnen, als sich ihres wahren Wesens zu versichern.

Man hat ihn gefragt, ob er aus seiner Theorie der Appels, die Bildung der Tonleiter herzuleiten wüßte, und er hat gezeigt, daß sie sich sehr natürlich und einfach daraus herleiten läßt.

Er

Er behauptet in dem nemlichen Gespräch, daß nter einem erhöheten oder erniedrigten Ton kein beson- ers merklicher Unterschied sey, und sucht diese Behaup- ung durch die Erfahrung und Instrumentenbaukunst zu nterstützen.

(Darauf sagt der Verfasser dieser Anzeige wieder, daß, wenn es in dieser Art ein originelles und nützliches Werk gebe, so sey es dieses, und so lange die Gegner des Verfassers das Mittel, dem guten Fortgang seiner Schüler Einhalt zu thun, nicht finden würden, welches nicht leicht sey, so würden sie am besten thun, ein kluges Stillschweigen zu beobachten.)

Der Hr. Bemetzrieder rechnet unter seine Schüler fährt er fort) Mannspersonen und Frauenzimmer vom sten Rang, Musiker von Profession, Gelehrte, Phi- sophen, junge und alte Personen, (denn das Alter, nd die Unwissenheit im practischen Fach der Musik scha- en nichts) Leute, die ganze Jahre hindurch von andern omponisten Unterricht genommen, und nichts gelernt atten; und alle kommen einmüthig miteinander darinn berein, daß man durch seine Methode seinen Entzweck reichen könne. Einer von den besten Lehrern des Ac- ompagnements hat sie angenommen, richtet sich in sei- em Unterricht darnach, und hat selbst die Aufrichtigkeit ehabt, zu sagen, daß, wenn er der Erfinder derselben äre, er sich wohl gehütet haben würde, sie bekannt zu achen.

Aber neue Theorien werden nie, ohne einigen Wider- prüchen der Eitelkeit, Unwissenheit und des Interesse usgesetzt zu seyn, eingeführt werden können. Das In- eresse und die Eitelkeit fürchten sich, blosgestellt zu wer- en. Die Unwissenheit will nichts lernen, entweder weil e schon alles zu wissen glaubt, oder weil sie zu träge ist. Bey dieser Gelegenheit erlaube man uns daher, eine Begebenheit von der unläugbarsten Gewißheit zu er-

zehlen. Auf einer nicht weit von Paris entlegenen Universität, schlug ein junger, von Liebe und Eifer zu den Wissenschaften erfüllter Professor, vor, zum Gebrauch aller Classen, ein Werk auszuarbeiten, und drucken zu lassen; und sein wichtiger und löblicher Bewegungsgrund war, die kostbare Zeit, die beym Dictiren der Exercitien, und dergl. verloren gienge, zu ersparen. Er ließ jedem Professor die Freyheit, Einwürfe gegen sein Werk zu machen, im Fall er Meynungen hätte, die ihm wahrscheinlicher und gegründeter schienen. Er vertraut seine Idee einigen Freunden, — man genehmigte sie; — er sucht sich Anhänger zu machen, — er besucht seine Collegen, unter denen sich ein alter Cartesianer befindet, der mit einer bewundernswürdigen Aufrichtigkeit folgendes zu ihm sagt: Mein lieber Herr College, sie sind jung, ich aber alt. Die Zeit zu arbeiten ist für mich verflossen. Ich begreife nichts von ihrer neuen Theorie, und würde sie mir nie so zu eigen machen können, als nöthig wäre um nicht alle Augenblicke von meinen Schülern in Verlegenheit gesetzt zu werden. Dieses wäre unangenehm, anstatt daß ich mir jetzt immer mit meinem distinguo aus der Verlegenheit helfen kann. Sodann nahm der Alte seinen Professormantel bey beyden Zipfeln, tanzte und sang: Il y a trente ans que mon cotillon traîne; il y a trente ans que mon cotillon pend. Sein junger College mußte lachen, gieng davon, und gab ein vortrefliches Project auf, das nicht ausgeführt werden konnte.

Die practischen Exempel im Werke des Herrn Bemetzrieder sind gedruckt, und nicht, wie bey dergleichen Sachen in Paris gewöhnlich ist, gestochen; es ist daher in dieser Art Typographie das erste Werk von einiger Wichtigkeit. Es ist ein Band in 4. von 360 Seiten

Paris

6.

Paris. Ein gewisser *Francorne*, Maitre de Musique de l'Academie royale hat ein Werkchen herausgegeben, unter dem Titel: *Diapason général de tous les instrumens à vent*, und es soll in seiner Art das einzige, und für jeden Componisten beynahe unentbehrlich seyn. Wenn wir auch nicht einwenden wollten, daß schon lange vor der Herausgabe dieses Werks für Blasinstrumente componirt, und alles, was vom guten Gebrauch derselben in einer vollen Musik darinn gelehrt werden kann, glücklich beobachtet worden; so will uns doch die Unentbehrlichkeit desselben nicht recht einleuchten, zumal, wenn wir bedenken, daß die Kenntniß der Etendue und der bequemsten Sätze eines jeden von den angegebenen Instrumenten lange nicht mit so vielen Schwierigkeiten verbunden ist, als es dem Verfasser scheint. Inzwischen kann es doch für die, die nicht Gelegenheit haben, diese Instrumente practisch kennen zu lernen, und doch gerne für sie componiren wollen, oder auch gezwungen sind, es zu thun, seine Vortheile haben; sie können daraus die Schlüssel aller Blasinstrumente, ihre bequemsten Passagien, und folglich, was für welche sie zur guten Ausnahme ihrer Compositionen zu vermeiden, oder zu wählen haben, kennen lernen, und zwar um so sicherer, da der Verfasser in Absicht auf die bequemsten Sätze, nicht seiner eigenen Erfahrung allein getrauet, sondern die besten und berühmtesten Meister eines jeden Instruments zu Rathe gezogen hat. Auf diese Weise können sie mit Leichtigkeit gewahr werden, durch welche Wege sie die Blasinstrumente am besten zur Wirkung des Ganzen können beytragen lassen. Es ist zu Paris bey Marchand für 12 liv. zu haben.

7.

Charleville. Von hier aus haben wir Hoffnung, bestens ein Werk von großer Wichtigkeit zu erhalten.

Die Florentinischen litterarischen Novellen vom Jahr 1775. haben uns die Ankündigung desselben mitgetheilt, und um unsern Lesern einen vorläufigen Begriff davon zu machen, können wir nichts bessers thun, als sie so, wie wir sie dort finden, hier einzurücken: „Die Musik, heißt es in der Ankündigung, ist ohne Zweifel die vornehmste unter den angenehmen Künsten; ihre Herrschaft erstreckt sich über die ganze Welt. Die Wilden haben ihre Musik, wie die cultivirten Nationen; überall vergnügt und bezaubert sie. In den Tempeln verherrlicht sie die Größe des ewigen Wesens, und vereinigt sich würdig mit den erhabensten Geheimnissen der Religion; bey Gastmahlen belebt sie den Geist der Gäste; im Theater vereinigt sie sich mit den Grazien der Melpomene und Thalia, und vergrößert die Wirkungen derselben: sie ist die Seele sowohl der öffentlichen als privat Feste: sie gehört als ein wesentlicher Theil zur Erziehung der Jugend, und wir getrauen uns zu behaupten, sogar zum Charakter einer wohlerzogenen Person von beyderley Geschlecht." So fängt sich die Ankündigung dieses Werkes an, das in 13 Bänden in 8. unter folgendem Titel herauskommen soll: Dictionnaire raisonné &c. oder allgemeine Geschichte der Musik und der Instrumentenbaukunst, mit Kupfern, und einem kleinen Verzeichniß, oder einer kurzen Geschichte aller großen Musiker, und Sänger, die sich durch ihre Wissenschaft und Talente berühmt gemacht haben; von Sig. *Moret* de *Lescer*. In Charleville, bey P. F. Guyot. Das Werk wird von J. J. Rousseau unterstützt, und die Ausgabe aller 13 Bände in dieser Ankündigung gegen den Julius 1777. geliefert zu werden versprochen.

8.

London. Von Dr. Burneys History of Music ist schon im vorigen Jahr der erste Theil erschienen, und

Hoffnung

Hoffnung gegeben, daß der zweyte bald nachkommen werde. Es wurde auf jeden Theil 1 Guinee subscribirt, wer aber nicht subscribirt hat, muß jetzt 1 ½ Guinee bezahlen. Bey Schwickert in Leipzig wird gegenwärtig schon eine deutsche Uebersetzung dieses Werks veranstaltet.

9.

Oxford. Noch eine andere Geschichte der Musik ist hier von Sir Joseph Hawkins in 5 Quartbänden herausgegeben worden. Der Verfasser soll mit deutschen Schriftstellern gut bekannt seyn, und vorzüglich des Fürsten zu St. Blasii, Gerberts, mit vielem Lob Erwähnung thun. Sein Manuscript hat er dem Buchhändler Payne geschenkt, der 1500 Pf. auf schönen Druck, gestochene Noten und Bildnisse großer Tonkünstler verwandt hat. Das Werk kostet 6 Guineen; man besorgt aber, daß der Verleger dabey verlieren wird. Auch von diesem Werke wird bey Junius in Leipzig schon eine Uebersetzung veranstaltet.

VI.

Neue Erfindungen.

I.

Schon im Jahr 1771. hat ein gewisser Herr de Virbés, Musik- und Claviermeister zu Paris ein sogenanntes Claveſſin acouſtique erfunden, und es den Academien der Wissenschaften zu Paris und London vorgestellt. Beyde Academien haben es seiner großen Simplicität, und der vielen Vortheile wegen, die es hervorbringt, für sehr schön erklärt. Nach den damaligen Berichten sollte es 18 verschiedene Instrumente nachahmen, und zwar blos mit den gewöhnlichen Saiten. Diese Nachahmung sollte so genau seyn, daß man eine Sinfonie darauf hat spielen können, wie mit einem großen Orchester; nur mußte der Natur des Instruments wegen, alles pincé vorgetragen werden.

Dieser nemliche Herr de Virbés hat vor kurzen wiederum eine neue Art Instrument angekündigt, unter diesem Namen: Clavecin harmonieux et céleſte, welches allein, beynahe wie das vorige, hinreichend seyn soll, auf eine eben so richtige als glänzende Art Concerte und concertirende Sinfonien ausführen zu lassen. Ob es mit dem vorigen einerley ist, und nur durch eine neue Ankündigung wiederum in Erinnerung hat gebracht werden sollen, wie es fast, wenn man aus den Ähnlichkeiten beyder Instrumente schließen wollte, das Ansehen hat, können wir nicht wissen; vermuthen aber stark, daß es nur einen neuen Namen, und einige Veränderungen, vielleicht sogar Verbesserungen bekommen hat, übrigens aber

aber mit jenem einerley ist. Dem sey inzwischen wie ihm wolle, so verdient dieses Instrument doch immer, falls es die angekündigten Eigenschaften wirklich an sich hat, bekannter gemacht zu werden.

Dieses Clavecin harmonieux et céleste vereinigt also, nach der Beschreibung davon, die Wirkungen des Piano, pianissimo, des Forte, fortissimo, crescendo, des smorzando auf 5 bis 6 merkliche Grade nach Willkühr, und imitirt überdies 14 Instrumente aufs vollkommenste, nemlich die große Laute, Theorbe, Balouber, Flöte, Flüter, Tamburin, Guitarre, Mandoline, Hautbois, Basson, Harfe, Clarinet, das Celestin und die Harmonica. In dem Mechanismo desselben finden sich weder Pfeifen, noch Hämmer, noch Pedale, noch andere Saiten, als die, womit gewöhnlich Clavecins bezogen werden. Dies neue Instrument, welches eben so solide, als einfach ist, hat den Vortheil, daß es immer in Ordnung bleibt, und keine Unterhaltung gebraucht. Ein jeder Clavierspieler, wenn er 24 Stunden die Methode studiert, die Herr de Dirbés schriftlich dabey giebt, kann mit gehöriger Leichtigkeit dies Instrument spielen. Auch dieses, so wie das vorige, hat den Beyfall der königl. Academie der Wissenschaften zu Paris erhalten.

2.

Der Herr Graf von Brühl, Churfächsischer Besandter in London, hatte, nachdem er verschiedene Pianoforte unter seiner Aufsicht verfertigen lassen, gefunden, daß man aus blau angelaufenen Saiten einen mehr harmonischen Ton hervorbringen könne. Er hat demnächst ein Pianoforte auf diese Art besaiten lassen, und das Instrument bekam, statt des herben

schnei-

schneidenden Tons, den es hauptsächlich in der Höhe gewöhnlich zu haben pflegt, einen angenehmen Flötenton. Der berühmte Philidor hat sich auch von dieser Wahrheit überzeugt. Er ließ hierauf der Academie 2 Forte-piano hören, eins mit blau angelaufenen Saiten, in London verfertigt, das andere aber mit gewöhnlichen Saiten bezogen, und von einem der besten Meister gemacht. Die Academie erkannte einstimmig die großen Vorzüge des erstern vor dem letztern.

VII.

Todesfälle.

I.

Johann Joseph Cassanea de Mondonville, gebohren zu Narbonne in Languedoc, ist in seinem Landhaus zu Belleville, nahe bey Paris, am 8. Octob. 1772. gestorben.

Dieser Mann hat seinen großen Ruf und sein Glück einer anhaltenden Arbeit, einer großen Liebe zu seiner Kunst, und einer äußerst ordentlichen und regelmäßigen Lebensart zu verdanken. Seine Geschicklichkeit auf der Violin machte ihm gleich anfänglich einigen Namen; er wurde der Rival und Freund des Herrn Guignon, der damals unter den Violinisten den ersten Platz behauptete. Er componirte Sonaten fürs Clavecin, und Sinfonien, die ihm zuerst den Namen eines Componisten verschafften; hernach componirte er auch Motetten, die ihm die Stelle eines Maitre de Musique in der königlichen Capelle zuwege brachten; und endlich dirigirte er mit dem besten Erfolg das Concert spirituel zum Besten der Madam Royer, nach dem Tode ihres Mannes. Seine Opern Issé, le Carnaval du Parnasse, Titon et Aurore, Daphnis et Alcimadure (wovon er die languedocschen und französischen Worte selbst gemacht hat) eben so wie die Musik zu den Fêtes de Paphos, der Psyche, des Theseus, so vieler glücklichen Arbeiten, setzen ihn in die Classe der besten Operncomponisten. Er war noch mit andern großen musikalischen Werken beschäftigt, die (wie man sagt) sein Blut so sehr erhitzten, daß wahrscheinlich dadurch

dadurch das Ende seiner Tage beschleuniget worden ist. — Er war ein guter Ehemann, guter Vater, guter Freund, und hat eine Frau hinterlassen, die zur Musik und Malerey viel Talente hat, und sich zum Vergnügen damit beschäftigt, — einen Sohn, der diese Künste gleichfalls liebt, und sie mit Erfolg ausübt, und Freunde, die den Verlust seines sanften und angenehmen Umgangs bedauern.

2.

Paris. Jean-Claude Trial, gebohren zu Avignon den 13ten Dec. 1732 starb den 23sten Junius 1771.

In seinem 12ten Jahr war er schon Musikmeister an der Cathedralkirche zu Vaison. (*) Er hatte aber so große Lust, berühmte Leute in seiner Kunst zu hören, daß, da ihn diese Stelle daran verhinderte, er sie im kurzen aufgab, und sich erstlich beym Concert zu Avignon, hernach aber zu Montpellier engagirte. Die Violin war damals sein Hauptinstrument, und er verschaffte sich dadurch die Nothwendigkeiten des Lebens, die ihm das Glück versagt hatte. — Mitten unter diesen Beschäftigungen fieng er auch an, die Composition zu studieren. M. Granier, der jetzt erster Violinist in der königlichen Capelle ist, war sein einziger Lehrmeister darinn. Nachdem er von diesem nur kurze Zeit Unterricht genommen hatte, versuchte er, Motetten und Violinstücke zu componiren, und zeigte schon dadurch sein aufkeimendes Talent. Der Geschmack an der italiänischen Musik, der damals anfieng, allgemein zu werden, benahm der Bewunderung, womit er die Werke des Rameau betrachtete, nichts; vielmehr las er unermüdet seine Partituren, studierte seine Manier, und seine besondern Gänge der Harmonie. Die Begierde, diesen berühmten Mann zu sehen,

(*) Ein kleines Bißthum unter Avignon gehörig.

hen, hatte ihn schon so lange beunruhigt, daß er end-
ch nach Paris gieng, in der Absicht wieder nach Mont-
ellier zurückzukehren, wo er Anwartschaft auf die Stelle
nes Maître de Musique in dem Bezirk von Languedoc
atte, und eine solche Stelle damals als ein sehr beträcht-
ches Glück ansah. Aber zu Paris erkannte man seine
Verdienste, und bot ihm die Stelle eines ersten Violinisten
der comischen Oper an, die er auch annahm. Hier
omponirte er verschiedene Ouverturen und Cantaten, die
ut aufgenommen wurden.

In dieser Zeit vermehrte der Prinz von Conti,
er nur eine kleine Anzahl von Musikern hatte, sein Or-
hester, und M. Trial gieng als zweyter Violinist mit
arunter. Der Eifer und die Begierde diesem Prinzen
gefallen, entwickelten sein Genie vollends; und er er-
arb sich dadurch die Gnade und das Zutrauen seines
Herrn so sehr, daß er zum Director seiner Musik er-
annt wurde. In dieser glücklichen Lage, hatte Trial,
er noch mehr seines guten Herzens, als seiner vortrefli-
hen Talente wegen schätzbar war, für sich nichts mehr
zu wünschen; aber er wurde durch den Zustand seiner Fa-
ilie beunruhigt, ob er sie gleich jederzeit unterstützt, und
ch in seinen Wohlthaten durch nichts als die Gränzen
eines eigenen Glücks hatte einschränken lassen. — Er
ieß seinen ältern Bruder kommen, um in dem Concert
es Prinzen zu singen, und nachher auch seine Schwester,
ie er an den berühmten Violoncelliſten Duport verhey-
athete. Nach dieser Einrichtung und nach der Bestim-
ung von 1200 Liv. die er jährlich nach Avignon schicken
ollte, wurde er in Absicht auf seine Familie ruhiger.
Demohngeachtet aber blieben ihm in Beziehung auf sich
lbst, noch Wünsche übrig; er wünschte, das was an
einer Erziehung in der Jugend an ihm vernachläßigt
orden, nachholen zu können; er verwendete daher alle
ugenblicke, die er entübrigen konnte, aufs Lesen, kaufte

sich

sich Bücher, und sammlete nach und nach eine sehr ansehnliche und ausgesuchte Bibliothek. Der anhaltende Fleiß, den er auf einige Gegenstände der Litteratur und Geschichte verwendete, hinderte ihn deswegen nicht, sich auch gehörig mit seinem Talent zu beschäftigen; er arbeitete an der Oper Silvie, in Gesellschaft des Herrn Berton. Einige Zeit nach der Vorstellung dieses Werks verlangen die Dirigenten der Oper ihren Abschied. Trial bemühte sich, ihnen mit Berton in dieser Stelle nachzufolgen, und fand viele Schwierigkeiten zu überwinden; aber in dieser Zeit erhielt er von dem Prinzen von Conti die stärksten Beweise von Gnade und Protection. Er wurde von ihm mit so viel Eifer und Wärme unterstützt, daß, da er glaubte, kein Vermögen als seine Violine zu haben, er sich auf einmal im Besitz einer Summe von 400000 Liv. sah, und die Freyheit hatte, sie für sich und seinen Freund Berton, der mit ihm zum Director der königlichen Academie der Musik ernannt wurde, zur Caution anzulegen. Nachdem er sich im Besitz dieser Stelle sah, in einem Alter, wo man sich kaum die Hoffnung, dazu zu gelangen, machen kann, suchte er sich die Achtung und das Vertrauen der Mitglieder der Academie zu erwerben, und arbeitete mit Berton gemeinschaftlich, das Schauspiel in Aufnahme zu bringen, dessen Einkünfte schon anfiengen, weit beträchtlicher zu werden, als sie vorher waren.

Man hat von M. Trial, außer den unter seinem Namen bekannt gewordenen Werken, noch viele musikalische Stücke, die sich in den Divertissementen der alten Opern, die zu seiner Zeit aufs Theater gebracht worden sind, befinden. Das letzte Werk, welches er gegeben hat, ist la Fête de Flore, ein Pastorale von einem Akt. Er hat die gute Aufnahme aber nur bey den zwey ersten Vorstellungen selbst gesehen. Am Sonntag, den 23sten Junius 1771, um 6 Uhr des Morgens, wurde er in

seinem

seinem Bette todt gefunden. Die Mitglieder der Academie, die la Fête de Flore den nemlichen Abend darauf wieder vorstellen sollten, waren über seinen Verlust so betrübt, daß sie sich sogar auf dem Theater der Thränen nicht enthalten konnten. Man mußte daher die Vorstellung verschieben. Dieser Umstand allein, war die größte Lobrede, die die Mitglieder ihrem Director halten konnten; und bey seiner Beerdigung fand sich ein so großer Zulauf von Menschen, daß man daraus noch mehr sehen konnte, wie allgemein er als Freund und Mann von Talenten betrauert wurde.

Die Academie hat mit allen gewöhnlichen Feyerlichkeiten in der Kirche zu St. Germain l'Auxerrois wo er begraben liegt, eine musikalische Messe für die Ruhe seiner Seele aufführen lassen.

3.

Agricola. (Johann Friedrich) gebohren zu Dobitschen bey Altenburg, Anno 1720, starb in Berlin nach einem kurzen Bettlager an der Wassersucht, den 12ten November 1774. Er hat in Leipzig die Rechte, und unter **Johann Sebastian Bach**, die Musik studiert. Im Jahr 1751. kam er in Königlich preußische Dienste, und hat mit Beyfall verschiedene Intermezzi und die Oper **Cleofide** componirt. Nach dem Tode des Capellmeisters **Graun**, wurde ihm die Direction der Königlichen Capelle aufgetragen. In dieser Stelle hat er die Opern **Achille in Sciro** und **Ifigenia in Tauride** componirt. Außer einigen im critischen Musikus an der Spree befindlichen Streitschriften hat er auch die **Kunst zu singen** von **Tosi** übersetzt, und mit vielen Anmerkungen und Verbesserungen herausgegeben. Im 1sten Band der Marpurgischen hist. crit. Beytr. S. 148. findet man sein Leben ausführlich beschrieben.

4.

Johann Adolph Scheibe, Königlich dänischer Capellmeister, starb zu Coppenhagen 1774. im 68. Jahr seines Alters. Er ist 1708. im May zu Leipzig gebohren, und einer unserer besten musikalischen Schriftsteller. Seine Schriften sind:

1) Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten. Hamburg 1739.
2) Critischer Musikus. Kam von 1737 an, in einzelnen Stücken heraus; ist aber hernach 1745 zusammengedruckt, vermehrt und verbessert herausgegeben worden.
3) Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik. Auf Befehl des Königs Friederich V. im Jahre 1753. geschrieben, und 1754. herausgegeben.
4) Thusnelde, ein Singspiel in vier Aufzügen, mit einem Vorbericht, von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele. 1749.
5) Ueber die musikalische Composition. Erster Theil. Die Theorie der Melodie und Harmonie. Es ist zu bedauern, daß dieses Werk nicht geendigt ist, und das musikalische Publikum die übrigen 3 angekündigten Theile desselben entbehren muß.

Die Materien dieses ersten Theils sind so deutlich und ausführlich abgehandelt, daß es ein wahrer Verlust ist, wenn nicht etwa das Manuscript noch vor seinem Tode geendigt worden, und vielleicht von seinen Erben noch einmal herausgegeben wird.

Von seinen practischen Arbeiten ist nicht viel bekannt geworden. Wenigstens kennen wir nichts, als:

1) Tragische Cantaten, für eine oder zwo Singstimmen und das Clavier. Nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ überhaupt und

von

von diesen Cantaten insonderheit geredet wird. Es sind nur 2 Cantaten, die erste vom Herrn von Gerstenberg, Ariadne auf Naxos, und die zweyte von Johann Elias Schlegel, Prokris und Cephalus. Koppenhagen und Leipzig, 1765.

2) Kleine Lieder für Kinder, zur Beförderung der Tugend. Flensburg, bey Korte. 1766.

Auch außer dem musikalischen Fach ist er thätig gewesen; und wir haben von ihm erhalten:

1) L. von Holbergs, Peter Pars, ein comisches Heldengedicht, übersetzt mit Anmerkungen, und einer Vorrede, worinn das Leben des Verfassers beschrieben ist. 1764. 8.

2) Pontoppidans Versuch einer natürlichen Historie von Norwegen, aus dem Dänischen übersetzt. 2. Th. Coppenhagen. 1753. 4.

3) Dänischer Atlas, übersetzt, mit Anmerkungen. 2. B. 1765. 1766. 4.

In Mattheſons musikalischer Ehrenpforte findet sich ein von ihm selbst geschriebener Lebenslauf, der aber nur bis 1740. reicht. Vielleicht sind wir künftig im Stande, ihn zu ergänzen.

5.

Zu Anfange dieses Jahrs ist Herr Eichner zu Potsdam gestorben. Er war ein geschickter Virtuose auf dem Fagotte, und ein angenehmer Componist nach der neuen Mode. Seine Clavierarbeiten sind leicht, sehr gefällig, fließend, und doch auch zugleich rein, eine Sache, die man bey Componisten in dieser Schreibart meistens vermißt; sie sind daher auch unter den Dilettanten allgemein beliebt und bekannt.

6.

Das Carolinum zu Braunschweig hat durch den Tod des Professors der schönen Wissenschaften, Herrn Friedrich Wilhelm Zachariä einen empfind-

lichen Verlust erlitten, der um desto schmerzhafter ist, da er als ein Mann von etwa 50 Jahren noch lange hätte leben können. Außer daß er einer von Deutschlands vorzüglichen Dichtern war, und seine poetischen Talente öfters auf musikalische Gegenstände gewandt hat, machte er auch in der practischen Musik glückliche Versuche. Von diesen practischen Arbeiten hat er öffentlich bekannt gemacht: 1) Sammlungen einiger musikalischen Versuche. 2 Theile 1760. Fol.

2) Versuch in italiänischen und deutschen Arien, nebst einigen Sinfonien. 2 Theile. Braunschweig. 1768. 4.

In Marpurgs hist. crit. Beytr. findet sich auch ein launigter Brief, vom musikalischen Ausschreiben, worinn zugleich eine neue Erfindung in der Musik bekannt gemacht wird. Dieser Brief steht in gedachten Beytr. S. 71. B. 3.

7.

Die berühmte Demoiselle Gluck, von deren schönen Gesang wir seit einiger Zeit so viel gehört haben, ist in diesem Jahr gestorben. Sie ist eine Schülerin eines gewissen berühmten Sign. Millico, dessen Ausdruck und Geschmack sie sich dergestalt zu eigen gemacht haben soll, daß alles aus ihrer eigenen Empfindung zu fließen geschienen. Herr Professor Riedel hat ein Klaglied über ihren Tod gesungen, welches wir unsern Lesern hier bey dieser Gelegenheit mittheilen wollen.

Weine, meine Saite, weine!
Alles, alles um mich her
Ist mir schwarz und leer;
Denn die liebe, engelreine
Marianna singt nicht mehr.

Hier

Hier an diesem Saitenspiele,
Sang sie, meine Wonn' und Zier,
Deutsches Lied mit mir,
Und die zärtlichsten Gefühle
Sangen herziglich aus ihr.

VIII.

Anecdoten.

I.

Das Echo zu Rosneath ist wegen seiner Sonderbarkeit merkwürdig. Rosneath ist ein Landhaus, welches am Abfall eines Sees von Salzwasser, der sich bey Clyde 17 Meilen unter Glaßgow in einen Fluß ergießt, liegt. Verschiedene Hügel, die meistens aus Felsen bestehen, umgeben diesen See, und verursachen das merkwürdige Echo, von dem hier die Rede ist. Der Lord B. *** gieng vor einigen Jahren mit einer Gesellschaft, die begierig war, dieses Echo zu hören, an diesen Ort, und hatte einen Menschen mit einem Waldhorn mitgenommen; diesen Menschen mit dem Waldhorn stellte er an eine Stelle, die das Wasser offen und noch trocken gelassen hatte. Der Mensch drehete sich mit seinem Waldhorn gegen Norden, blies ein Stück eines musikalischen Satzes, und hielt dann still. Ein Echo fing sogleich den Ton auf, und wiederholte es sehr deutlich und richtig, aber 2 Töne tiefer, als das Horn angegeben hatte. So wie das erste Echo geendigt hatte, wiederholte ein zweytes ganz genau das nemliche, aber noch einen Ton tiefer, als das erste; und endlich kam sogar noch ein drittes, ebenfalls einen Ton niedriger. Der Lord

B. * * * wiederholte dieses Experiment verschiedenemale, ließ die kleine Melodie mit dem Waldhorn verändern, und die drey Echo folgten sich immer wieder auf die nemliche Art.

2.

Zween Brüder, deren einer ein Poet, der andere ein Musiker war, sprachen in einer Gesellschaft mit vielen Lobeserhebungen von ihren beyderseitigen Talenten. Despréaux, der mit zugegen war, und über ihr einfältiges Plaudern verdrießlich wurde, fragte: welcher von ihnen Verse machte? — Der Musiker antwortete: mein Bruder, und ich singe und componire sie; — — und ich, setzte Despréaux hinzu, pfeife sie aus.

3.

Der Dechant Swift war von einem sonderbaren Charakter; er hatte eine gewisse Rauhigkeit und Ungeschliffenheit in seinen Manieren, die blos seine für ihn eingenommenen Freunde, mit dem Namen Ungezwungenheit beehren konnten. In den letzten Jahren seines Lebens, da er sich bey einer gewissen Gelegenheit zu London befand, speiste er einmal bey dem Grafen von Burlington, der sich erst kürzlich vermählt hatte. Der Milord, welcher seine Gemahlin überraschen, und weil er das Wesen des Dechants schon kannte, sich bey der Einführung desselben über sie ergötzen wollte, hütete sich sorgfältig, ihn vorher mit Namen zu nennen. Die Dame achtete nicht viel auf ihren unbekannten Gast; sie übersah ihn im ersten Augenblick, und er schien ihr plump und ganz unwürdig, ihr vorgestellt worden zu seyn. Nach dem Essen nahete sich der Dechant zu ihr, — setzte sich ohne alle Umstände an ihre Seite, und sagte ihr, indem er sie bey der Hand nahm: Lady Burlington, man hat mir gesagt, Sie hätten eine sehr schöne Stimme, singen Sie mir doch ein Lied. Die Dame war über diese

Zu-

Zumuthung, hauptsächlich aber über die Art, womit sie vorgebracht wurde, betroffen, und schlug es rund ab. Was, sagte der Dechant, Sie machen Umstände, sind Sie närrisch? Halten Sie mich etwa für einen kleinen Landpriester, dem Sie keine Achtung schuldig sind? Fort, fort, singen Sie, wenn ich Sie darum bitte. Der Graf sagte während dieser Zeit kein Wort; er lachte blos aus vollem Herzen; seine Gemahlin entfernte sich, sehr betrübt über seine anscheinende wenige Theilnehmung an ihrer Demüthigung, und der Dechant gieng ebenfalls, sehr misvergnügt über sie, weg. Der Mylord tröstete seine Gemahlin, und sagte ihr, wer derjenige sey, über den sie sich beklagte; sie lachte nun selbst herzlich über diesen Auftritt. Nach einigen Tagen kam der Dechant wieder, und das erste Compliment, welches er ihr machte, war dieses: Ich bitte Sie, Madame, sind Sie heute noch so eigensinnig und ungefällig, als vor einigen Tagen? Nein, Herr Dechant, antwortete sie lachend, ich werde nun singen, wenn Sie wollen.

4.

Ein sehr schlechter Componist versicherte einen Liebhaber der Musik, dessen Einsichten und Beurtheilung über die gewöhnlichen Gränzen der Liebhaber weit hinausgieng, daß einer seiner Freunde ein vortreflicher Componist wäre. Da nun der, welcher ein so guter Componist seyn sollte, nichts weniger als das, sondern vielmehr ganz außerordentlich ungeschickt und geschmacklos war, so antwortete der Liebhaber: Monsieur, vous êtes comme les gens qui mangent de l'ail. (Mein Herr, Sie sind wie die Leute, welche Knoblauch essen.

5.

Blondel, Musikmeister Richards I. Königs von England hatte eine sehr große Zuneigung zu seinem Herrn. Da nun Richard I. bey der Belagerung von Acra mit

dem Herzog von Oesterreich, Leopold in einen Wortwechsel gerieth, und weil sich jener nicht auf der Stelle rächen konnte, sondern abwarten wollte, bis er etwa einmal durch seine Länder reisen würde, so wurde er wirklich bey einer solchen Gelegenheit entdeckt, und vom Herzog Leopold gefangen gesetzt. Betrübt und äußerst niedergeschlagen über die lange Abwesenheit seines Herrn, reiste Blondel unter der Verkleidung eines Pilgrimms überall hin, ihn aufzusuchen. Er reiste ins gelobte Land, kehrte wieder zurück, suchte an allen Orten, wo sein Herr wahrscheinlich könnte durchgekommen seyn, und folgte ihm so zu sagen auf dem Fuße nach. Als er in Deutschland in ein Dorf Losenstein kam, wo der Kayser Heinrich ein Schloß hatte, erkundigte er sich insgeheim, ob dieses Schloß bewohnt sey, oder nicht, und erfuhr, daß man schon seit einem Jahr einen Gefangenen von Wichtigkeit darinn verwahrete, zu dem kein Mensch kommen könnte. Blondel, muthmaßete, daß dieses sein Herr sey, gieng blos wie von ungefehr um das Schloß herum spazieren, blieb bey einem stark vergitterten Thurm stehen, und fieng an eines von den französischen Liedern zu singen, die er ehedem mit Richard gemeinschaftlich componirt hatte. Er sang nur die ersten Strophen davon, und horchte dann, ob ihm jemand antworten würde. Ganz tief im Thurm fieng eine Stimme die folgenden Strophen an, und endigte das Lied. Da er nun seiner Entdeckung gewiß war, eilte er nach London zurück, um sie dort bekannt zu machen. Man schickte sogleich einen Gesandten an den Kayser Heinrich, um über die Loslassung Richards Unterhandlungen zu pflegen. Der Kayser läugnete zwar anfänglich ihn in seiner Gewalt zu haben, als er aber hörete, auf welche Art es entdeckt worden, sahe er es als eine Wirkung der Vorsehung an, und gab ihn für 100000 Mark Silber los.

6. Man

6.

Man gab dem Lulli einen Opern-Prolog, den man für schön hielt. Diejenige Person, die ihm denselben gab, bat ihn, ihn in ihrer Gegenwart durchzusehen. Als Lulli damit fertig war, wurde er gefragt, ob er etwas daran auszusetzen hätte. Ich finde nur einen einzigen Buchstaben zu viel daran, antwortete er, nemlich, anstatt daß es fin du prologue heißt, (Ende des Prologs) sollte es fi du prologue (Pfui des Prologs) heißen.

IX.

Musikalische Neuigkeiten.

1.

Paris. Der Streit zwischen den Gluckisten oder Freunden des Ritters Gluck, und den Freunden der französischen Musik, wird immer lebhafter, und giebt zu manchen Einfällen Gelegenheit, wovon einige ganz artig sind. Bey einer der letzten Vorstellungen der Alceste vom Januar, 1777. behauptete ein Feind derselben, Mademoiselle le Vasseur singe so schlecht, daß sie ihm die Ohren abreissen möchte. Sie würde ihnen dadurch, versetzte ein Freund dieser Oper, einen großen Dienst leisten, wenn es geschähe, um ihnen andere zu geben.

2.

Paris, ebenfalls vom Januar, 1777. Der berühmte Capellmeister Piccini ist hier angekommen, und auf 3 Jahre Director einer Singschule geworden, mit einem jährlichen Gehalt von 2000 Rthl. Er, und der Ritter Gluck werden bald einen Theater-Streit hier veranlassen.

Der portugiesische Gesandte, welcher den Piccini beschützt, hat ihm den Herrn von Marmontel zum Freunde gemacht. Die erste Frucht dieser Vereinigung wird die Oper Roland von Quinault seyn, durch Herrn von Marmontel verbessert.

3.

Ebend. vom März, 1777. Das Liebhaber-Concert zu Paris, wurde neulich mit einer Sinfonie von der Composition des Hrn. le Duc angefangen, welche bey der Probe eine besondere Wirkung that. Mitten im Adagio wurde der bekannte Herr von St. George bey einer sehr zärtlichen Stelle, durch das Andenken an seinen verstorbenen Freund so heftig gerührt, daß ihm der Bogen aus der Hand fiel, und Thränen auf die Geige rollten. Dieses rührende Gefühl wurde so allgemein, daß alle, die mitspielten, ihre Instrumente niederlegten, und sich ihrer Betrübniß überließen.

4.

Ebend. In Paris hat man seit einiger Zeit nicht nur Königliche Privilegien, wie z. Ex. von Monf. de la *Borde* bekannt ist, sondern auch Billete in Musik zu setzen, angefangen, und das Publikum hat sie so gut aufgenommen, daß die Pariſischen Virtuosen immer mehr und mehr aufgemuntert werden, ihre Künste an so schönen Gegenständen zu beweisen. Ein gewisser Monf. *Albanèse* konnte keinen Text nach seinem Geschmack finden, und wollte doch gerne componiren; er kam daher auf den Einfall, ein Billet, worinn er von einem liebenswürdigen Frauenzimmer zu einer Mittagsmahlzeit eingeladen wird, in Musik zu setzen, und stechen zu lassen. Jetzt wird das Sonderbare dieses Einfalls, und die Mannichfaltigkeit der Wendungen, und des wahren musikalischen Ausdrucks, in Paris allgemein bewundert.

5. Ebend.

5.

Ebend. Der Fürst von M. ** hatte vor einiger Zeit die berühmte Sängerin zu Paris, Mademoiselle G. ** bitten lassen, nachmittags in einem Concert, welches er geben wollte, zu singen. Sie sagte zu, ließ aber die bestimmte Zeit in einer lustigen Gesellschaft unbekümmert verstreichen. Der empfindliche beleidigte Fürst ließ sich nichts merken, sondern schrieb einige Tage nachher an sie, und lud sie zur Mittagstafel ein. Die Cantatrice erschien zur bestimmten Stunde, und wurde von einem Cammerdiener in einen großen Saal geführt. Hier verstrichen einige Stunden, ohne daß sie ein lebendiges Geschöpf gewahr wurde. Alle Wanduhren kündigten mit vereinigtem Schalle den Zeitpunkt der aufgehobenen Mittagstafel an, und der hungrige Magen brummte über die Ausnahme von der allgemeinen Regel, bis endlich ein Bedienter die Entschuldigung brachte, vermuthlich hätte der Fürst sein Versprechen gleichfalls vergessen, indem derselbe nicht zu Hause gespeist hätte, und er für sich könnte ihr leider mit nichts aufwarten, als mit einem Glase sehr frischen Wassers.

6.

Aus Italien, vom Febr. 1777. In Rom hat in diesem Carnaval, die comische Oper, il Colonello, welche ein ganz junger Mann, Namens Joseph Heiberger, (vermuthlich ein Deutscher, ob er schon ein Römer genannt wird,) componirt hat, den stärksten Beyfall vor allen übrigen, sowohl vom Adel, als vom Volke erhalten, und alle Erwartung übertroffen.

7.

Cölln, vom Februar, 1777. Hier wurde das Fest der heil. drey Könige mit ausnehmender Pracht gefeyert. Die Musik zur hohen Messe sowohl als Complet ward von dem Hrn. Capellmeister Schmittbaur ganz neu verfertigt, und mit einem Orchester von 50 Personen mit aller möglichen genauen Richtigkeit auf doppelten Chören mit allgemeinem

Bey-

Beyfall aufgeführt. Hr. Schmittbaur ist schon lange als Meister der Hof-Cammer- und Theatralmusik bekannt, allein diese neuen Kirchenstücke übertreffen alles. Musikalische Ordnung, die tiefsten und richtigsten Einsichten, eine dem Hause Gottes angemessene Pracht und heiliger Reiz herrschten darinn, und wurden von Kennern mit Entzücken bewundert. Ganz ausgesuchter, neuer, wahrer Ausdruck, so zu sagen über jedes Wort, mußte auch das unbiegsamste Ohr verständig machen und zu glühender Andacht hinschmelzen. Durch diesen geschickten Meister wird ganz Cölln zur Tonkunst aufgemuntert.

8.

Berlin, vom 10. Dec. 1776. Der Virtuose *Guadagni* hat die Ehre gehabt, vor dem Könige zu Potsdam zu singen, und Se. Maj. sind mit den vorzüglichen Talenten dieses vortreflichen Musikers so sehr zufrieden gewesen, daß Sie demselben eine mit Brillanten besetzte goldne Dose, und von so großem Werth geschenkt haben, als sich noch keine Privat-Person rühmen kann, von unserm Monarchen empfangen zu haben.

9.

Ebend. Hr. Kirnberger hat von des Prinzen Heinrichs Königl. Hoheit, als einen Beweis des Beyfalls und der hohen Zufriedenheit, womit Dieselben sein Buch: über den reinen Satz in der Musik, aufgenommen haben, eine goldene Dose bekommen.

10.

Ebend. vom Jan. 1777. Am 28. Jan. hat die berühmte Sängerin zu Berlin, Madame Mara, ein großes Concert zum Besten ihres Schwiegervaters gegeben. Die Entree kostete 1 Ducaten, und mittags war schon 400 Billets ausgegeben.

X.

Musikalische Gedichte.

I.

Die Orgel.

An Herrn Wilhelm Friedemann Bach.

(Bey der Gelegenheit, als er sich vor ungefehr drey Jahren in Berlin öffentlich auf der Orgel hören ließ, gesungen.)

Wer eingeweiht, Gefühl und Ohr zu werden,
O Bach, in deinen Tönen schwimmt:
Sieht unter sich den Tand der Erden,
Den Ruhm, der sich im Staube krümmt. —

Vom Fluge Deiner Tonkunst fortgetragen,
Rauscht unter ihm der Ocean
Ein Tropfen — und den Sonnenwagen
Sieht er für einen Funken an!

Du spielteſt — Wer vermag Dein Lob zu wähnen?
Stand nicht verklärt Dein Vater da, —
Der Dich (im Auge Salems Zähren)
Ihm ähnlich — vor der Orgel sah?

O wer erzehlt der Töne Myriaden,
Die Deine Schöpfung kommen hieß:
Und dann mit Lorbeer überladen
Zur Ewigkeit ersterben ließ —

Doch

Doch schweig Calliope — Denn mein Jahrhundert
Staunt den Verdiensten in Berlin —
Und Bach wird vom Olymp bewundert:
Amalia bewundert ihn! —

2.

Ans Clavier.

(Aus Sophiens Reise von Memel nach Sachsen, S. 38. 3. Theil der ersten Ausgabe.)

Sey mir gegrüßt mein schmeichelndes Clavier!
Was keine Sprache richtig nennt,
Die Krankheit tief in mir
Die nie mein Mund bekennt
Die klag ich Dir!

Dich, o Clavier erfand ein Menschenfreund,
Ein Mann der traurig war, wie ich.
Er hat, wie ich, geweint!
Voll Kummer schuf er Dich
Für sich und mich.

Und Heil sey ihm, Vertrauter meiner Brust,
Heil sey dem Mann, der Dich erfand!
Hat ihn, der Schmerz und Lust
An keine Saiten band,
Kein Stein genannt?

3.

Die Orgel.

(Ein Räthsel aus dem ersten Jahrgang der neuen Mannichfaltigkeiten, vom Jahr 1774. S. 475.)

Die Kirche ist mein Aufenthalt,
Hier wohn' ich, ohne es zu wissen.
Doch, eh noch der Gesang erschallt,
Tritt man mich schon mit Füssen.
Ich schreye laut, doch red ich nicht,
Und gleichwohl kann man mich verstehen.
Ich lehre manchen seine Pflicht
Und kann nicht hören und nicht sehen.
Die Menschen gaben mir den Leib;
Der Wind gab mir das Leben.
Ich bin nicht Mann; ich bin nicht Weib,
Doch kann ich beyden mich ergeben.

4.

L'Orgue.

(Aus dem Mercure de France.)

Sur tous les instrumens divers
Une seule raison me donne la victoire,
C'est que du Dieu puissant qui regle l'Univers,
Tous les jours je chante la gloire.